

Gyuris Gergely
AZ AMERIKAI PSYCHO
VILÁGSZERŰ OLVASATA

Bevezetés

Bret Easton Ellis *Amerikai Psychója*¹ 1991-ben, a regény lejáratását célzó kampányok közepette jelent meg. A tiltakozók fő hivatkozási pontjai a szövegben található szókimondó helyek és a pornográf, erőszakos jelenetek naturalista leírásai voltak; mint megnyilvánulásaikból kiviláglik, a főszereplő antihumánus, az emberi életet semmibe vevő, brutalitásig kegyetlen szemléletét és életmódját a szerző életvitelével azonosították, a szöveget pedig szerzői vallomásként elgondolva úgy értelmezték, mint amely a társadalom legelemibb normáinak a megszegésére buzdít. Dolgozatom fő kérdése, hogy a szöveg mely részei határozzák meg ezen – világszerű – stratégiák szerint olvasók esztétikai ítéletét, illetve hogy a szöveg szelektív dekódolásával jellemezhető, egyoldalú olvasásmód tulajdonítható-e a klasszikus irodalomtörténet hagyományának. A kortárs amerikai szerző szövegének vizsgálatán keresztül célozom annak kimutatása, hogy az e tradíció által megszabott, ugyanakkor mára már meghaladott befogadói szokások kondicionálódtak a jelenkor olvasójában. Dolgozatom tárgya így nem is annyira az *Amerikai Psycho* egy teljesség igényével fellépő értelmezése, mint inkább egy többé-kevésbé egységes szempontok alapján ítélező olvasói csoport elvárási horizontjának a körvonalazása, motivációinak rekonstruálása, aminek a következménye, hogy az elemzés nem totalizált jelentés(ek)re, hanem főleg olyan elvi megfontolásokra koncentrál, amelyek kiindulópontul szolgálhatnak egy lehetséges jelentésképzés során. Kiemelt

¹ Bret Easton Ellis: *American Psycho* Picador, London, 1991 (Eredeti kiadás: Vintage Books, New York, 1991; magyarul: *Amerikai Psycho* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1994. és 1999. ford.: Bart István). A Los Angeles-ben született amerikai író további művei: *Less Than Zero* (1985; magyarul: *Nullánál is kevesebb* Európa Könyvkiadó Bp., 1999. ford.: M. Nagy Miklós); *The Rules of Attraction* (1987; magyarul: *A vonzás szabályai* Európa Könyvkiadó, Bp., 2002. ford.: M. Nagy Miklós); *The Informers* (1994; magyarul: *Az informátorok* Európa Könyvkiadó Bp., 1996. ford.: Bart István); *Glamorama* (1999; magyarul: *Glamoráma* Európa Könyvkiadó Bp., 2000. ford.: M. Nagy Miklós)

Itt szeretném megjegyezni, hogy a könnyebb olvasás kedvéért a regényből vett idézeteket Bart István fordításban adom meg, ahol pedig szükséges, lábjegyzetben utalok az eredetire. Az idézetek után zárójelben a fordítás, szögletes zárójelben az eredeti szöveg helyeit adom meg.

szerepet szánok a referencialitás, az ironia, a narratív nézőpont – a regény befogadásával kapcsolatban felmerülő – problematikájának, mivel úgy vélem, a szöveg ezen strukturái alapvetően befolyásolják a befogadót olvasói stratégiájának kiválasztásakor, s mintegy előkészítik a terepet egy kimondottan olvasói aktus, az azonosulás előtt.

A regényt illető recepcióból kitűnik, hogy az olvasók jelentős hányada nem csupán elutasítja az *Amerikai Psycho* kanonizálhatóságát, de még e kérdés feltevését is merő abszurditásnak gondolja. Noha az egyes olvasatok egyenértékűségét állító tétel liberalizmusával számomra is rokonszenves lehetőség, a kanonizálás – korántsem problémamentes – kérdését maga után vonó műalkotás(ok) kapcsán a tétel érvényességét azzal a megszorítással tartom csak elfogadhatónak, ha az ilyen szövegeket illető interpretációk minimális feltételeként a tudományos érvelést tesszük meg (pl. kizárólag az erkölcs dimenzióját hangsúlyozó indoklással szemben). A dolgozatban az olvasatok között megképzett hierarchia e megszorítás függvényében értendő. Ugyanakkor szeretném aláhúzni, hogy az alá-fölrendeltségből még nem következik, hogy a világszerű értelmezések haszontalan, értéktelen és érdektelen dokumentációk volnának: dolgozatomban épp a regény elsődleges hatásából kiindulva, a legmarkánsabb olvasói reakciók ismertetésével szeretném felmutatni, hogy tartalom és nézőpont hogyan hatnak egymásra.

Recepció

Az *Amerikai Psycho* vizsgálatakor nem csupán azért lehet indokolt a regény olvasatai felől elindulni, mert az irodalmi hermeneutika szerint egy műalkotás megértését nagyban befolyásolja a mű hatástörténeti beágyazottsága²: ezt a megközelítést sugallja még az a tény is, hogy a kortárs amerikai irodalomban alig találni olyan szöveget, amelynek megjelenését ilyen erőteljesen meghatározta volna a befogadók verbális és valóságos fellépése.³ Ismeretes, hogy Ellis kiadója, a Simon

² „Az irodalmi hermeneutika a hatástörténet elvét, amely szerint a művet nem lehet megérteni a hatásától eltekintve, a recepciótörténet korrelatív elvére bővítette, amely nem a műből és annak igazságából indul ki, hanem a megértő tudatból mint az esztétikai tapasztalat szubjektumából, és ezért aktív értelemben horizontelválasztást (nem horizont-összeolvadást, passzív értelemben) igényel.” vö. *A recepció elmélete* (Visszatekintés ismeretlen előtörténetére) 18-19. ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* Osiris Kiadó, Bp, 1999, 2., javított kiadás 9-35. A kötetet válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán.

³ „Az utóbbi időben az amerikai érdekvédelmi csoportok számtalan esetben indítottak támadást filmek, televíziós műsorok, képregények (!) és dalszövegek, tehát általában olyan

and Schuster 300 ezer dollár előleget fizetett a szerzőnek, mégis kénytelen volt elállni a leszállított kézirat megjelentetésétől, miután a cég női dolgozói, illetve cégen kívüli nőszervezetek tiltakozni kezdtek a Time és a Spy magazinok által korábban közzétett, véres és erőszakos jeleneteket tartalmazó szemelvények okán.⁴ A kéziratot végül a Vintage Books fogadta el és adta ki, ami olaj volt a tűzre: a tiltakozó megmozdulások, a rögtönzött felolvasásokkal egybekötött lejárató akciók, a szerző zaklatása hónapokon keresztül tartott, főleg az amerikai militáns feministák részéről⁵, annak ellenére, hogy a szöveg autobiografikus jellegét Ellis

műfajokban kifejezett tartalom ellen, mely műfajoknak összehasonlíthatatlanul nagyobb a közönsége, mint az szépirodalomnak. Az Amerikai Psycho végre meghozta az irodalomnak (és szerzőjének) is azt a 'dicsőséget', amelyet mostanáig leginkább az említett népszerűbb műfajok mondhattak magukénak." vö. Bán Zsófia *Yuppikarusz bukása* c. utószava a regény magyar kiadásában, 573.

⁴ „Time and Spy magazines printed excerpts from the book before publication. Time chose a passage in which a woman skinned alive, Spy a scene in which the narrator removes a victim's head and sodomizes it. Simon and Schuster, Ellis's publishing house, paid him a \$300,000 advance on the book and refuse to publish the delivered manuscript after women in the firm and outside women's groups began protesting [...].”ⁱ vö. *American Psycho more than it seems* Copyright 1991 by The Tech

Elérhető: www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/psychoreview.html

⁵ Az alább idézett 'vitairat' szerzője, Tara Baxter egy áruházban végrehajtott tiltakozó demonstráció részleteibe avat be bennünket. Őrizetbe vétele, majd szabadon bocsátása utáni élményeiről a következőket írja:

„The next day, my anxiety returned. After my crime wave was blazed across the front of the page of the Santa Cruz Sentinel, I wanted to hide my room several weeks (and I wasn't even grounded). 'I WOULD LIKE TO SEE BRET EASTON ELLIS SKINNED AND TORTURED -- Tara Baxter protester,' was the larger-than-life pull quote.

My quote was taken out of context. What I had actually said before that was: 'There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him. I would much prefer to see him skinned alive, a rat put up his rectum, and his genitals cut off and fried in a frying pan, in front of – not only a live audience– but a video camera as well. These videos can be sold as 'art' and 'free expression' and could be available at every video outlet, library, liquor, and convenience store in the world. We can profit off of Ellis' terror and pain, just as he and bookstores are profiting off of the rape, torture and mutilation of women.”ⁱⁱ

vö. *There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him*

Elérhető: www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Ellis1.html

Az idézet véleményem szerint megfelelően rávilágít arra a paradoxonra, amely a feministák által kifogásolt *tartalom* és a tiltakozásukkor alkalmazott *módszerek* között feszül. Illetve némiképp mulatságos módon arról árukkodik, hogy az illető feminista egyáltalán nincs tudatában annak, hogy a médium a saját fegyverét fordította ellene: tudniillik, ahogy Tara Baxter önkényesen kiemelt a saját céljaira bizonyos szövegrészeket, úgy az említett újág is a

több tucat interjúban cáfolta, hangsúlyozva egyúttal a regény fiktív voltát is.⁶ A nagyobb napilapok book review-ikban rendkívül óvatosan fogalmazva általában a mű fekete humorát emelték ki pozitívként, az erőszakos és pornográf részeket pedig öncélúságukban és szenzációhajász mivoltukban elutasították. Az, hogy a regényt illető recepció nagyobb hányadában morális és – például feminista érdekvédelmi szervezetekhez fűződő – ideológiai szempontok állnak előtérben, illetve hogy az alkalmazott regiszterek főképp az érzelmi-indulati túlfűtöttség jegyeit mutatják⁷, nem csupán az amerikai közönség sajátja. Magyarországon, bár a szöveg eddig meglehetősen gyér érdeklődést váltott ki a szakmabeliekből, ugyanakkor a megszületett kritikák beszédmódja jónéhány ponton kísértetiesen hasonlít az amerikaiakéra. Almási Miklós⁸ az olvasás befogadói élményeként nemes egyszerűséggel a „hányingert” jelöli meg, egyúttal számonkérve fikció és valóság „valaminő játékos egyensúlyát”, valamint a szerző ismereteit a brókerségről (mondván, egy yuppie-ról szóló könyv feltétlenül hitelesebb, ha a főszereplő foglalkozásáról is megtudhat valamit az olvasó). Mindezen túl szerinte az *Amerikai Psycho* „[s]aját műfajában – a pszicho-thrillerben – gyenge, rossz irodalom”, habár ő maga nem fejt ki, hogy mely jegyek alapján sorolja a szöveget ebbe a műfajba. Almási tárgyi tévedésektől⁹ sem mentes írásánál némiképp árnyaltabban fogalmaz

szelektivitás elvét érvényesítve tudósított az eseményekről. (Bár itt talán még fontosabb, hogy a hölgy egyáltalán nem érzékeli – legalábbis a szöveg alapján nem –, hogy az eredeti mondandója legalábbis ugyanolyan terhelő rá nézve, mint a kiragadott rész. Egy *elbeszélt* kínzás és egy kínzásra való *felhívás* között van némi különbség.)

⁶ Vö. például a *The Onion*-ban közölt interjúval: „I think the problem with *American Psycho* for many people is that it's not genre fiction. It's 'literary' fiction, and it enters into a realm that literary fiction generally doesn't.”ⁱⁱⁱ Elérhető: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

⁷ Vö. „One of the readings of the book labels it as misogynist garbage.”^{iv} In: *American Psycho more than it seems*, illetve

„It's just another 'How-To-Kill-Women' manual for that ever-growing special interest group: the good ol, all-American misogynists.”^v és „Ellis is a pornographer; and this trashy dime-store novel is not worth the paper it's printed on – not worth the trees that gave their lives.”^{vi}

In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁸ Vö. Almási Miklós: *A yuppie esete a darált hússal* (Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho* [sic!]) In: *Kritika*, 1995. január 20. 20.

⁹ 1. Patrick Bateman nem gyilkol bérbe cégeket, vállalatokat; mint ahogy azt Almási is észreveszi, a regényben kevés szó esik a szakmáról.

2. Ellis-nek lehet némi fogalma arról, hogy a szakma miképp működik: tudniillik „civilként” ő maga is az üzleti életben dolgozik.

Bán Zoltán András, cikkében¹⁰ viszont ő is megmarad egy alapvetően morális horizontú megközelítésnél: „Kézenfekvő a kérdés: szabad-e ilyesmit?” Még azt a máskülönben eredeti értelmezési javaslatát is, miszerint „a könyvben bemutatott rémtettek voltaképpen [...] Patrick Bateman [...] agyának képzelgéseit” lennének, azon kérdés megválaszolásának a szolgálatába állítja, hogy kézbe veheti-e az olvasó lelkiismeret-furdalás nélkül ezt a könyvet. Attól azonban, hogy ’fikció a fikcióban’-ként olvassuk az *Amerikai Psychót*, a „leírás” (vagy sokkal inkább: a leírtak!) még nem lesz(nek) kevésbé izléstelen(ek).¹¹ Az Almási Miklós és Bán Zoltán András által egyként kifogásolt ismétlődések/enciklopédikusság kultúrfilozófiai, szociokulturális magyarázatát Kékesi Kun Árpád nagyobb ívű tanulmányában¹² nyeri el, amelyben viszont a dolgozatíró egyetért Almásival abban, hogy „a regény narratív struktúrája meglehetősen kidolgozatlan.”¹³ (A regényt egyébiránt Amerikában többen azzal próbálták meg lejárni, hogy a szöveg minőségét és a szerző szakmai felkészültségét egyaránt kétségbe vonták.¹⁴) Úgy tűnik, csak mostanában – az *Amerikai Psycho* keltette érzelmi viharok elültével, már az újabb szövegek kapcsán – jelent meg az az igény, hogy az ellisi prózaírás tudományosan

3. Ellis az *Amerikai Psycho* előtt sem volt épp ismeretlen: irodalmi hírnévre (nem is kicsire) első regényével (*Less than Zero*) tett szert, amely annyira sikeres volt, hogy még filmet is készítettek belőle.

4. A tucatnyi gyilkosságból igenis lesz nyomozás: a meggyilkolt Paul Owen után szaglászik Donald Kimball *A nyomozó* c. fejezetben.

5. Első áldozatának nem a nyakát vágja el, hanem a szemeit szúrja ki Bateman.

¹⁰ Vö. Bán Zoltán András: *A nyomorultak* In: Holmi III. évf. 2. szám 1995. február 279-282.

¹¹ Vö. „Ha egy olvasó az idézett jelenetet egyszerűen izléstelennek véli, és a sarokba vágja a regényt – ugyan mit is mondhatnánk neki? Hisz a leírás valóban izléstelen. Magam úgy próbálnék érvelni, hogy arra biztatnám az olvasót, hogy ne vegye olyan borzasztóan komolyan ezt az egészet.” Uő. 280.

¹² Vö. Kékesi Kun Árpád: *Az értelem(hiány) keresztútjai – Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása* – In: *Literatura* 1996/2 277-286.

¹³ Vö. Uő. 64., 11. lábjegyzet, ahol Kékesi három nem egyértelmű szöveghelyre hívja fel a figyelmet. Ezekre később még visszatérek.

¹⁴ Vö. „Even Norman Mailer (who parades his woman-hate as much as Ellis does), thinks Ellis is a poor writer. So, just out of curiosity, I ran Ellis’ writing through a computer program called the Flesch Index, which gauged in his writing at a whopping ‘high school’ level in readability and writing skill. It may be out of vogue to berate neophyte writers for misplaced commas – after all, it might kill their desire to write. But in the case of Ellis’ borderline skills, his editors at Vintage would have been best to err on the side of a good grammar manual.”^{vii} In: Tara Baxter: *There are better ways...*

is megközelíthetővé váljon, illetve, hogy a jelentésképzés folyamata a mű és befogadó viszonyának leírásában is értelmezhető legyen.¹⁵

Az eddigiekből világosan kiderül, hogy mind a szakmabeli, mind a 'mezei' fogyasztó olvasók többsége egy paradox elvárási rendszert érvényesítve álltak elő bírálataikkal: a regényvilág valóságatlanságát, eseményeinek, karaktereinek hiteltelenségét állító vádak mellett éppen a túlságos valóságosság atmoszférája miatt érte túlnyomórészt a regényt kritika. Meglátásom szerint mindkét típusú – világszerű olvasói tendenciákról tanúskodó – olvasat a lehetséges világok elméletét bemozdítva cáfolható: mindkét megközelítés arról feledkezik meg, hogy a regényben leírtak egy fiktív, lehetséges világ részét alkotják.¹⁶ Ha az *Amerikai Psychó*t illető radikálisan negativisztikus, elítélő hozzászólások kizárólag érdekvédelmi szervezetekhez tartozó személyek sajátjai lennének, könnyedén elintézhethetnénk a dolgot azzal, hogy a kritikák mint az adott eszme legitimitásának elérését vagy megtartását célzó írások könyvelhetőek el, amelyek az ábrázolt eseményeket jogaik elleni nyílt támadásként értelmezik. (Bár ekkor az nem volna világos, hogy ha az ideológiai tudattól áthatott befogadók ilyen mértékben veszik a leírtakat ténynek, miért sikkad el a regény – ebben az olvasatban logikusnak tűnő – azon rétege, amely szerint az *Amerikai Psycho* tényfeltáró szöveg, ahol éppen a kifogásolt jogsérelmek társadalmi létéről hull le a lepel.) A helyzet azonban ennél jóval bonyolultabb, hiszen nem csupán feministák, hanem feministának aligha nevezhető szakmabeli kritikusok is hallatták hangjukat. A világszerű olvasási mód e konkretizációinak a megközelítéséhez tehát nem elég az egyes izolált érdekvédelmi szervezetekre jellemző diskurzus ismerete. Ahhoz, hogy érthetővé váljon az ilyen, szervezethez köthető, illetve szervezeteken kívüli befogadók álláspontjának a motivációs bázisa, olyan közös pontot kell találnunk megnyilvánulásaik textúrájában, amely kielégítő magyarázatot ad a hasonló értelmezések tulajdonképpeni közös eredetére.

A klasszikus irodalomtörténet hagyománya

Elméleti alapvetésem kiindulópontja Hans Robert Jauss *Irodalomtörténet mint*

¹⁵ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamoráma* In: Élet és Irodalom XLIV. Évf. 34. szám 2000. aug. 25. 17.

¹⁶ Mint arra szerző is figyelmeztet: „E mű a képzelet szüleménye. Szereplői, a benne említett esetek, akárcsak a szereplők közötti párbeszéd – néhány véletlenszerű utalástól eltekintve, melyek egy-egy közismert személyiségre, termékre vagy szolgáltatásra vonatkoznak – merőben képzeletbeliek, tehát nem céloznak valóságos személyekre, és nem céljuk, hogy rossz hírért keltsék bármely valóságos cég valóságos termékeinek vagy szolgáltatásainak.” 5.

az irodalomtudomány provokációja¹⁷ című 1970-es tanulmánya, mely érzékelve az irodalomtörténet évszázados tévesztését és gyengülését az irodalomtudomány többi diszciplinájához képest, azt a kérdést veti föl, vajon hogyan nyerhetné vissza régi pozícióját. Másokkal ellentétben tehát nem az irodalomtörténet végleges bukását állapítja meg¹⁸, hanem klasszikus hagyományának anomáliáit felfedve egy recepciósztétikailag megalapozott, paradigmaticus irodalomtörténet felállítását és művelését szorgalmazza. Úgy tűnik, Jauss joggal rója fel a klasszikus irodalomtörténetnek – többek között –, hogy az egyes műveket időrendben determinálja, és így mint tényeket elsekélyesíti; hogy adós marad esztétikai ítélete megalapozásával; hogy a klasszikus művek kánonját örökérvényűnek és érinthetetlennek tartja, saját szerepét pedig csupán az örökítés funkciójára korlátozza; hogy lemarad a kortárs irodalmi fejleményekről, ugyanakkor igényt tart megítélésükre és kanonizálásukra, ami azonban ellentmondásos eredményeket szül, mivel nem számol azzal, hogy olvasó és irodalom viszonyának egyaránt vannak esztétikai és történelmi implikációi¹⁹, vagy ha mégis, esztétikai ítéletében a kettő ekvivalens.

Ezzel szemben – hangsúlyozva az irodalomtörténet, mint hagyományozó intézmény vitathatatlan szerepét– megújított változatát a következőkben látja megvalósíthatónak. Az egyes művek kapják meg „esemény jellegüket”, azaz az életrajzi és történelmi keletkezési körülményeknek, a műfajfejlődés sorrendiségében elfoglalt helyének a szempontjai helyett a hatás, a befogadás és az utóélet – persze korántsem problémátlan – szempontjai érvényesüljenek. A kor tudományos fejlődésének megfelelően az irodalomtörténész esztétikai ítéletének meghozatalakor alkalmazzon módszertani indoklást, fogalomrendszere legyen egzakt és kompatibilis az irodalomtudomány többi diszciplinájához mérten. Ez nem olcsó pszichologizmust jelentene, hanem a mű befogadásának és hatásának leírását az elvárások objektíválható vonatkozási rendszerében, amely már a mű megjelenésének történelmi pillanatában létrejön, mégpedig a műfaj korábbi

¹⁷ In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 36-85. ford.: Bernáth Csilla

¹⁸ Ld. René Wellek dolgozatát *Az irodalomtörténet bukása?* címmel, ford.: Sz. Zehery Éva. In: *Bevezetés az irodalomelméletbe* (Szöveggyűjtemény) szerk.: Dobos István. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995 153-162.

¹⁹ Jauss: *Irodalomtörténet...* 48. „Az esztétikai implikáció azt jelenti, hogy a mű először befogadása is magában foglalja az esztétikai érték felmérését, mivel az olvasó mindent összehasonlít korábbi olvasmányaival. A történelmi implikáció abban mutatkozik meg, hogy az első olvasók élménye recepcióláncként folytatódik generációról generációra, miközben gazdagodhat is, sőt esetenként eldönti egy mű történelmi jelentőségét és esztétikai rangját is.”

ismeretének, az előző művek formája és tematikája, illetve a költői és a köznyelv ellentétének függvényében. Az általános korszellemre történő utalások is elkerülhetők, ha az elvárási horizont rekonstruálásával feltesszük azokat a kérdéseket, amelyekre az adott szöveg válaszolt, tehát a sokat emlegetett *kérdés-felelet*²⁰ hermeneutikáját alkalmazzuk. (Bár Jauss itt csak régi művek egykori olvasóinak olvasási szokásai kapcsán beszél erről a megközelítési módról, a stratégiát alkalmazhatónak tartom kortárs irodalom befogadásának és hatásának vizsgálatánál is.) Az egyes irodalmi műveket úgy helyezzük „irodalmi sor[t]ba”, hogy a „fejlődés adott mozzanataiból szinkronikus keresztmetszeteket” véve „az egyidejűleg keletkezett művek heterogén sokszínűségét egyenlőségi, ellentétes és hierarchikus struktúrákra tagoljuk, és így feltárjuk egy történelmi pillanat irodalmának meghatározó jelentőségű vonatkozási rendszerét”²¹, egyszerűbben fogalmazva, a diakronikus és szinkronikus elemzés megkülönböztetésével és módszertani összekapcsolásával az egyeduralkodó diakronikus szemléletmódot eltöröljük.

A megújított irodalomtörténet ezen kívül rugalmasan kezelné a klasszikus művek kánonját, a generációról generációra történő örökítésen kívül újra és újra átvilágítva a kánon korpuszát abból a szempontból, hogy az adott szöveg kiszabadítható-e a „szavak anyagából”, és „aktuális léthez” segíthető-e, azaz funkciójában vállalná a kánon ártértékelését, anyagának szelektálását, szűkítését, bővítését. Végül pedig az eseményjelleg erősítése, a metodológia kialakítása és a kánon átvilágítása révén így lenne az irodalomtörténet a kortárs irodalmi fejlemények megítélésekor naprakész.

Jauss lényegében nem tesz mást tanulmányában, mint a hetvenes években új paradigmaként emlegetett recepcióesztétika²² alapvető követelményeit alkalmazza az irodalomtörténetre. Nyilvánvaló, hogy az irodalomtörténetet miért szeretné

²⁰ A fogalom kapcsán ld. még a következő meghatározását: „A megértés mindig egy kérdésfeltevés, 'a tudakozódás miszerintje' alapján tájékozódik, s így a dolog előzetes megértése irányítja, mely a kérdező érdekeltségén alapul. Minden megértő interpretáció előfeltételezi, hogy 'ez az érdek valamiképp az interpretálandó dologban is eleven, s kommunikációt létesít a szöveg és az értelmező között'.” (Bultmann idézi Jauss.) Jauss: *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához* 196. ford.: Bonyhai Gábor. In: *Helikon* 1981/2-3. 188-207. és „Ennek megfelelően a hermeneutikai szituáció kidolgozása azt jelenti, hogy helyes kérdéshorizonra teszünk szert azokhoz a kérdésekhez, amelyek a hagyománnyal szemben felmerülnek.” In: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlata* ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984 214.

²¹ Vö. Jauss: *Irodalomtörténet...* 71.

²² Vö. Jauss: *A recepció elmélete...* 9.

receptióesztétikai alapokra helyezni: ennek a diszciplinának már az iskolai oktatástól kezdve kétségbevonhatatlan szerepe van ugyanis az olvasói szokások kialakításában és döntő befolyása a későbbi befogadó receptiós aktusaira. Kulcsfontosságú tehát, mondja Jauss, hogy a receptióesztétikai megközelítésű irodalomtörténet legitimálódjék, hiszen így sokkal nagyobb az esélye annak, hogy a befogadó visszakerüljön „történelmi jogaiba”, az irodalmi szövegek pedig visszanyerjék a gyakorlati életben betöltött szerepüket, azaz a sokáig passzív befogadóból ismét aktív legyen, és a mű–befogadó dialogicitása ismét élővé váljon.

Annak ellenére azonban, hogy a klasszikus irodalomtörténetnek egy megújított irodalomtörténettel való felváltásának igénye már évtizedekkel ezelőtt olyan jól artikulált tanulmányokban adott hangot magáról, mint például Jaussé, úgy látom, hogy az elméletileg megfogalmazott problémafelvetéseket nem követte gyakorlati megvalósítás a kortárs irodalomról szóló diskurzusban. Az elmúlt bő negyed évszázadban ezt jól példázza néhány az 'újság' szándékával az irodalmi porondon feltűnt alkotás körüli 'botrány'. Közülük is az egyik legújabbat, Bret Easton Ellis *Amerikai Psychóját* választottam ki, amelynek receptiója alkalmat ad arra, hogy az alább következő elemzésemben kimutassam, a klasszikus irodalomtörténet kondicionálta befogadás hogyan ismerte félre a regény 'újságát', és milyen szövegrétegeket hagyott megvizsgálatlanul, amelyek azonban félreérthetetlen szerepet játszanak megértésünkben.

„Egy mű valóságos első befogadása és virtuális jelentései között a távolság – vagy másként kifejezve: az az ellenállás, amelybe egy új mű első közönségének elvárásai miatt ütközik – olyan mértékű lehet, hogy csak hosszú receptiós folyamat végén sikerül feltárni azt, ami az első horizontban váratlan és hozzáférhetetlen volt.”²³, figyelmeztet Jauss. Írásommal az említett receptiós folyamatba kívánok betagozódni, anélkül azonban, hogy morálisan értékelném magát a szöveget. Céлом csupán az, hogy olyan szempontokat tárjak fel, amelyeket a kanonizálás vagy nem-kanonizálás esetén az arra hivatottak figyelembe vehetnek.

Referencialitás, irónia, narratív struktúra

A nagy vonalakban ismertetett kritikai megnyilvánulásokból egyértelműen levonható az a következtetés, hogy az olvasók jó része e szöveg értelmezésekor világszerű olvasási stratégiát követ, azaz referenciális olvasatában stratégiája a történetre irányul, a szöveghez felépített szövegvilágot a 'valós világnak' felelteti meg, a művet a világ meghosszabbításaként konstatálva, megítélésében pedig

²³ Vö. Jauss: *Irodalomtörténet...* 70.

elsődlegesen etikai szempontokat tart szem előtt. Ugyanakkor figyelmen kívül hagyja, hogy a világszerű olvasói stratégiát lehetővé tevő narratív nézőpont, a struktúrát alkotó reáliák iteratív és következetesen alkalmazott rétege (a szöveg 'realista' jellegzetessége) és az ironia alakzata (amelyek együtt az olvasó identifikációs eljárásainak sikerével kecsegtetnek) tulajdonképpen provokatív csapda, amiből stratégiája felülvizsgálata nélkül aligha kecmereghet ki. A továbbiakban ezen aspektusok áttekintése mentén halad elemzésem.

Az *Amerikai Psychót* – a minimalista irodalom²⁴ recepciójának fogalmi alapján – többen „katalógusregényként”²⁵ határozzák meg, utalva a szövegben ábrázolt szocio–kulturális elemekre vagy reáliákra. Valóban, a multinacionális cégek termékei, a fogyasztási cikkek márkái, a közismert színészek, énekesek, modellek, egyéb közéleti személyiségek, helyszínek, épületek és intézmények iteratív és struktúrát alkotó rétege alkalmas a valószerűség érzetének a felkeltésére.²⁶ Az említettek végeláthatatlan felsorolása olyan jelölősort alkot, ahol – szinte – minden egyes jelölőhöz rendelhető egy denotátum, mivel aktuálisan létezik a Wall Street, hogy egy nyilvánvaló példánál maradjunk. Ebbe a jelölősorba tartozik látszólag Patrick Bateman, annál is inkább, hiszen az ő nézőpontjából értesülünk arról, hogy a szereplők milyen ruhát hordanak, milyen étteremben és mit esznek stb., illetőleg az ő előadásában olvashatunk három, a zenei magazinokból és a könnyűzenei csatornák klipjeiből ismert és mára már a műfaj klasszikusainak számító *Genesis*ről (133-136.), *Whitney Houston*ról (252-256.) és a *Huey Lewis and the News* nevű popegyüttesről (352-360.), ahol a főszereplő attribútumai zenekritikusi attitűddel bővülnek. A szöveg referenciális rétege a világszerű olvasási stratégia sikerével kecsegtet, és az olvasó, ha ezt a stratégiát választja, és következetesen meg is próbál felelni a stratégia követelményeinek, nemcsak a

²⁴ Bár a szerzőt általában a minimalizmus irodalmi hagyományába sorolják be, a fogalom tisztázatlansága miatt (például a posztmodernhez való viszonyában) a dolgozat nem vállalkozik annak eldöntésére, hogy az *Amerikai Psycho* minimalista alkotásnak tekinthető-e. A fogalommal kapcsolatban a következő szakirodalmat ajánlom: Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza* Argumentum Kiadó, Bp. 1994; Bocsor Péter: *Néhány szó az újrealizmusról*. In: *Literatura* 2000/3.; John Barth: *Néhány szó a minimalizmusról*. ford.: Koncz Virág In: *Nagyvilág* 1990/5 736-741.

²⁵ Vö. például „Whitman után, aki a XIX. századi Amerikát hosszú felsorolásokban énekelte meg, s akinek verseit ezért 'katalógusverseknek' is szokás nevezni, Ellis egy katalógusregényben mutatja be az 1980-as évek szép új világát. [...] Ellis regénye elszántan, mániákusan dokumentálja, regisztrálja, repetitíven sulykolja belénk azt, ami van, s eköré automatikusan kirajzolódik az is, ami nincs.” In: Bán Zsófia: *Yuppikarusz bukása*, 576.

²⁶ Vö.: „[...] a good indication that Ellis managed to place the novel firmly in the world, the world of America in the late 80s/90s.”^{viii} In: *American Psycho is more than it seems*

felsorolt tárgyakat, márkákat stb., hanem a gyilkosságokat, a kínzásokat, a kannibalizmust is (amelyek elbeszélésekor ugyanaz a naturális pontosság és kíméletlen 'közelség' érvényesül, mint a tárgyak katalógusba vételekor) kénytelen mintegy ráolvasni a valóságra.²⁷ E szemiotikai zsákutcaból a Roman Ingarden által javasolt tipológia eredményeinek figyelembevételével kerülhetünk ki. Ismeretes, hogy Ingarden az irodalmi mű létmódját illető vizsgálatában²⁸ az irodalmi művet négy rétegre bontja: a nyelvi hangképződmények, a jelentésegységek, az ábrázolt tárgyiasságok és a sematizált látványok rétegére, amelyek közül minket elsősorban az utóbbi kettőnek szentelt fejezet érdekel. A szerző az ábrázoláskor 'mintaként' szolgáló tárgyiasságokat²⁹, az irodalmi műben megjelenő ábrázolt tárgyiasságokat és a róluk alkotott sematizált látványokat különíti el. Ezt a felosztást azzal indokolja, hogy „az átlagolvasó az olvasás folyamán megértett és általa is végrehajtott jelentésintenciók természetes funkciói közül csak a számításba jövő tárgyiasságok tartalmának materiális állománya iránt érdeklődik. Ennek következtében a reális tárgyak struktúráit és sajátosságait magától értetődő természetességgel viszi át az ábrázolt tárgyiasságokra, úgyhogy ez utóbbiak különösségét nem veszi észre.”³⁰ Az *Amerikai Psychó*ra mindezt úgy alkalmazhatjuk, ha – a példánkánál maradván – a Wall Streetet elfogadjuk reális tárgyiasságnak, de a szövegben megjelenő 'változatot' már mint ábrázolt tárgyiasságot vesszük. A kettő közötti különbségként reális és intencionális

²⁷ Érdemes megjegyezni, hogy ez a fajta „enciklopédikusság” nem kizárólag az *Amerikai Psychó*ban jelenik meg, a szerző szinte valamennyi munkájában tetten érhető eszközről van szó. Egy, az ellisi korpuszt komparatív módon kezelő vizsgálatnak fontos kérdése lehet, hogy az ismétlődés milyen funkcióval ruházható fel az egyes szövegekhez rendelt értelmezésekben, illetve, hogy az ismétlődés szövegenként eltérő megvalósulása miben nyilvánul meg.

²⁸ Vö. Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás* ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó, Budapest, 1977

²⁹ Ingarden megkülönböztet reális, ideális és intencionális tárgyakat. A reális tárgyak „valamilyen időpontban keletkeznek, bizonyos ideig tartanak, közben esetleg változnak, s végül megszűnnek létezni” [pl. reális tárgy egy íróasztal]; az ideális tárgyak időtlenek, „[...] nem képesek változni, még ha mindmáig nem is sikerült kideríteni, hogy változatlanságuk miben gyökerezik.” [pl. ideális tárgy egy meghatározott geometriai háromszög, az ötös szám vagy a 'piros']. Közös jellemzőjük, hogy létautonómok, azaz magukban vett önálló létük van, a rájuk irányuló mindenkori megismerésaktustól függetlenül léteznek. Ezzel szemben az intencionális tárgyak olyan létheteronóm tárgyiasságok, amelyek kizárólag valamilyen rájuk irányuló tudat működése által léteznek [intencionális tárgy bármely irodalmi mű, pl. Goethe Faustja]. Vö. uo. 23-24., 122.

³⁰ Vö. uo. 225.

mivoltukat jelölhetjük meg, hiszen a szövegben ábrázolt tárgyiasságok mindig szükségszerűen tisztán intencionálisak.³¹ Az aktuálisan létező Wall Street és az ábrázolt Wall Street azonosításának oka, hogy utóbbi bár intencionális, tartalmában alkalmas lehet a reális lét látszatának felkeltésére³². A Wall Street sematizált látványa pedig az egyes olvasók értelmezésében létező, esetenként nagy eltéréseket mutató konstrukció³³, azaz ami az ábrázolt Wall Streetből a befogadó számára 'lejön'. Ingarden idézett megjegyzését annyiban finomíthatjuk, hogy az olvasó – mint jelen esetben is – mindig ezt az egyéni konkretizált látványt azonosítja az aktuális Wall Streettel, hiszen az ábrázolt tárgyiasságok csupán ezekben a látványokban képesek elnyerni létüket. (Noha egy ingardeni „átlagolvasó” könnyen egyenlőségelet tehet az ábrázolt tárgy és megképzett látványa közé.) Az egyes tárgyiasságok és látványaik közötti határ elmosódásának következménye, hogy az olvasó képtelen lévén távolságot tartani az ábrázoltaktól, a lehetséges és az aktuálisan létező világ különböző struktúráit nemcsak fedésbe hozza, hanem azonosítja is. Az azonosítás aktusának az értelmezésre gyakorolt hatását bővebben *Az olvasó identifikációs eljárása* című fejezetben fejtem ki.

A szöveg retorikai szempontból meglehetősen puritán, katalógusszerűsége, a gyakori felsorolások nem is nagyon kedveznek a trópusok és alakzatok burján(o)z(tat)ásának. Úgy tűnik azonban, egy alakzat a metalogizmusok közül mégis bemozdítható olvasatunkban. Az irónia alakzatának³⁴ kapcsán lényegében arról a szemiológiai–retorikai problémáról van szó, amelyről Paul de Man beszél azonos című tanulmányában.³⁵

Az irónia működésére Patrick Bateman kedvenc műsorának, a Patty Winters Show-nak bármelyik elbeszélrt részét példaként hozhatnánk. Hogy nyilvánvaló

³¹ Vö. uo. 225.

³² Vö. uo. 242.

³³ Vö. Ingarden golyós példája, ahol „[a] látvány nem maga a golyó, bár a golyó a látványban jelenik meg.” Uo. 263.

³⁴ „Az irónia (*simulatio*) valamely tárgy, személy, tulajdonság, esemény stb. meghatározása, jellemzése az ellentétét jelentő szó tagadó formája vagy olyan szövegösszefüggés révén, mely a valóságosan mondott ellentétét jelenti. A szó (illetve szószerkezet) valódi jelentését tehát a kontextus, a hangsúly vagy a szituáció határozza meg. Általában valamely dolog vagy jelenség értéktelenségét, jelentéktelenségét teszi nyilvánvalóvá.” In: Szörényi László – Szabó G. Zoltán: *Kis magyar retorika* (Bevezetés az irodalmi retorikába) Helikon Kiadó, 1997 142-143.

³⁵ Paul de Man: *Szemiológia és retorika* In: Uő: *Az olvasás allegóriái* (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben) 13-34. ford.: Fogarasi György. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999

legyen, miről is van szó, kiválasztottam három tipikus szöveghelyet közülük.

„A ma reggeli *Patty Winters Show* egy olyan gépről szól, amelynek segítségével beszélni lehet a halottakkal.” (462.)[326.]

„A ma reggeli *Patty Winters Show*-ban a jetit interjúvolták, s a legnagyobb meglepetésemre lefegyverzően kedves és intelligens volt.” (541-542.)[381.]

„A ma reggeli *Patty Winters Show*-ban egy aprócska, kicsi széken ülő, Cheerio márkájú zabpelyhkarikát interjúvoltak csaknem egy kerek óra hosszat.” (548.) [386.]

Megállapíthatjuk, hogy ugyanaz a grammatikai szerkezet (amelynek alapján az olvasó tudomást szerez Patrick Bateman tévészési szokásairól, illetőleg, hogy a *Patty Winters Show* adásai miről szólnak) két olyan jelentést konstruál, amelyek kölcsönösen kizárják egymást³⁶; a figuratív (ironikus) jelentés ellehetetleníti a szó szerinti jelentés sugallta értékrendet, miszerint a *Patty Winters Show*-ban bemutatott jelenségek, személyek és sztorik komolyan és tényszerűnek veendők. A Paul de Man hozta példa (mely a tekecipő felső és alsó, eltérő fűzőmódján alapuló szóvicc) és a saját példáim között az a különbség, hogy nála a kétféle jelentésképzés előfeltétele csupán a tekecipő fűzőmódjainak az ismerete vagy nem ismerete, a regényből vett példám esetében viszont a figurális jelentés nem az adott tárgy ismeretén alapul, hanem elsősorban a tárgy megítélésén, azaz valami olyan dolgon, amely szoros összefüggésben van az egyes olvasó – szubjektív? – értékrendjével. Mivel az elbeszélő nem fűz kommentárt a *Patty Winters Show*-beli eseményekhez, mindössze közli az általa tapasztaltakat (nincs ítéletformájú kijelentés, amire az olvasó támaszkodhatna jelentésképzésekor), az olvasó csak saját magára és értékrendjére alapozhat, amikor eldönti, hogy a szó szerinti vagy a figurális jelentést részesíti előnyben, netán eldönthetetlennek ítéli – híján a megfelelő grammatikai vagy más nyelvi eszközöknek –, hogy a két jelentés közül melyik az uralkodó. (De Man szerint a legutóbbi esetben válik a grammatikai modell retorikaivá.) Annál is inkább, mivel a műsor hitelességét – akár visszamenőleg is – legitimizálhatja, amikor a *Patty Winters Show* más adásaiban olyan eseményekről tájékoztat, amelyek retorikai potenciálja lényegében a nullával egyenlő. Erre példa:

³⁶ Vö. uo. 21.

„[...] ma kétrészes volt a *Patty Winters Show*. Az első rész egyetlen nagy interjú volt Donald Trumppal [...]” (363.)(256.]

„A képernyőn Bush elnök beiktatásának képei láthatók, majd Ronald Reagan, a korábbi elnök egy beszéde következik, miközben Patty is mond valamit, de szavai alig hallhatók.” (564.)(396.]

A szó szerinti és a figuratív jelentés egyként kódolva van a grammatikai szerkezetben, mint lehetőség mindkettő benne van a szövegben, míg azonban a szó szerinti jelentéssel optimális esetben biztosan számolhatunk, addig a figurális jelentés az értelmező értékrendjének (tehát hogy elhiszi-e, amiről Patrick Bateman közvetítésével értesül) függvénye. A szemléltető példák alapján elmondható, hogy az *Amerikai Psycho* szövegében ilyen összefüggés szerint beszélhetünk retorikai struktúráról, másrészt pedig láthatjuk, hogy a retorikai struktúra is a világszerű olvasói stratégiának kedvez.

A legtöbb félreértést talán az elbeszélő személyéhez rendelhető funkciók problematikus volta váltotta ki. Az *Amerikai Psycho* nyilván nem az első, és nem is az utolsó szöveg a világirodalomban, amelynek olvasói a regényben történő eseményeket, illetve az egyes szereplők nézeteit és tetteit a szerzőn kéri számon. Az irodalmi köztudatban úgy látszik, mindmáig rendkívül szívósan tartja magát az az elképzelés, amely az olvasó feladatául elsősorban a szerzői intenció rekonstruálását tűzi ki, valamint az a felfogás, amely az elbeszélő megnyilvánulásait a hús-vér íróhoz köti, az elbeszélteket pedig az író személyes tapasztalataiként kezeli, nem látván többet az elbeszélőben, mint egy szükségszerű, de áthágható nyelvi konstrukciót, amelyen keresztül egyenes út vezet az író magánéletébe. Különösen igaz lehet ez az E/1-es, jelen idejű elbeszélést alkalmazó szövegekre, ahol a narratív nézőpontot és időt az olvasó könnyen a szerzői vallomáosságra, az autobiográfia legbiztosabb jegyeként ismerheti fel – például Dorrit Cohn megállapításából kiindulva, aki szerint „Az önéletrajzi regényekben a legélénkebb elméletek gyakran folynak jelen, mint múlt időben [...]”³⁷. Azonban – természetesen – nem minden önéletrajzi regény, amely az említett grammatikai eszközökkel él, sőt gyakran még az önéletrajzi regények beszélőinek a szerzővel való azonosítása sem feltétlenül indokolt. Hiszen, mint Foucault írja: „Tudjuk, hogy az első személyben elbeszélt regényeknél sem az egyes szám első

³⁷ Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok* 137. ford.: Gocsál Ákos. In: Az irodalom elméletei II. szerk.: Thomka Beáta. Jelenkor Kiadó – JPTE Pécs, 1996 81-193.

személyű névmás, sem a kijelentő mód jelen idő, sem a lokalizációs jelek nem közvetlenül az íróra, a megírás idejére vagy magának az írásnak (écriture) a gesztusára utalnak, hanem egy 'második énré', egy alteregóra, akinek az írótól való távolsága nincs pontosan rögzítve és ugyanazon könyvön belül is változhat."³⁸ Mégis, dacára e megfontolásnak, Ellist többek közt az a vád érte, hogy az elbeszélte gyilkosságokat és kínzásokat ő követte el.³⁹ A következőkben ennek az álláspontnak egy narratológiai cáfolatát igyekszem nyújtani, kísérletet téve egyúttal a „második én” és az „író” közötti távolság paramétereinek a meghatározására.

A szövegben – néhány kivételtől eltekintve – az E/1-es, jelen idejű (szinkron, egyidejű) elbeszélés az általános, azaz úgy tűnik, mintha az események éppen most, olvasásunk alatt történnének. Ezt a szöveg többek között azzal is affirmálja, hogy viszonylag kevés konkrét utalást tesz az elbeszélte idejére, legtöbbször csupán az évszakok, hónapok és az ünnepnapok közlésére szorítkozik.⁴⁰

Mivel a főszereplő egyúttal elbeszélő is, az a látszat tételeződik, hogy Patrick Bateman nem csupán az események részese és alakítója, de rálátása van az elbeszéltekre is, azaz a tapasztalói és elbeszélői funkciói egy szövegkezelői szerepkörrel egészülnek ki. Ezt támasztaná alá az a három szöveghely is, amelyre Kékesi Kun Árpád hívta fel a figyelmet:

„Vajon csakugyan szándékosan tettem-e? Mit gondolnak? Avagy véletlen volt csupán?” (120.)[82.]; „Az életnek semmi jele az irodámban, Kimball mindazonáltal buzgón jegyzetel. Mire önök végigolvassák ezt a mondatot, valahol a föld kerekén leszáll vagy felemelkedik egy Boeing.” (389.)[275.]; és „Annak sem volt semmi értelme, hogy ezt most elmondtam önöknek. Ez a vallomás sem jelent semmit...” (536.)[377.]

³⁸ Michel Foucault: *Mi a szerző?* 130. ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések* Latin Betűk, Debrecen, 1999 119-147. ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. (szerk.: Sutyák Tibor)

³⁹ „Ellis’ endless psycho-babbling style is self imposing and ego-maniacal. Living and killing vicariously through our protagonist, Patrick Bateman”^{ix}. In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁴⁰ Kevés kivételként ld. „Van mindenkinek éppen elég baja anélkül is, ami miatt idegeskedhet, mint például [...] az 1990-es évek ázsiai fejleményei [...]” (521.)[367.]; *Az 1980-as évek vége* fejezetcímét (527.)[369.]; illetve amikor az elbeszélte eseményekből következtethetünk a narratív időre: „Épp a japánokról zeng dicshimnusz: – Most vették meg az Empire State Buildinget meg a Nell’s-t. ” (257.)[180.]; „A képernyőn Bush elnök beiktatásának képei láthatók, majd Ronald Reagan, a korábbi elnök egy beszéde következik [...]” (564.)[396.]

Az, hogy itt az olvasó megszólításáról van szó, abból is következik, hogy a megszólító nem nevez meg senkit, illetőleg nincs az adott szöveghelyeken 'célszemély': az általános, névmási morféma (you) így csak az olvasó személyével behelyettesítve értelmezhető. Ezáltal a szövegen belüli szubjektumból szövegen belüli és kívüli szubjektum lesz (aki tehát az elbeszéltek mellett a paratextus⁴¹ elemeit is létrehozza), s mivelhogy fiktív személy nem lehet tudatában a valóságos olvasó jelenlétének, innen már csak egy lépés az elbeszélő-főszereplőnek az íróval való azonosítása. (Ezt a lehetőséget azonban már csak azért is el kell vetnünk, mert Ellis legtöbb írásában E/1-es elbeszélés érvényesül; az elbeszélő-főszereplők pedig értékrendjünkben, pozícióikban olyan nagy eltéréseket mutatnak, hogy azokból kizárt egy olyan egységes világkép megkonstruálása, amelyet fenntartás nélkül az írónak tulajdoníthatnánk.)

A narrátor valóságos, élő voltát erősíti még a szerzői figyelmeztetés ellenében Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Feljegyzések az egérlyukból* című regényének mottóként használt előszava⁴², ha nem is billenti a mérleg nyelvét teljesen az oppozíció 'valóságos' eleme felé. A kérdéseinkre (tudniillik, hogy ki a narrátor, és hogy milyen funkciókat lát el) adott válaszokban csak akkor lehetünk biztosak, ha képesek vagyunk eldönteni, hogy az 'I', 'my', 'me', 'mine' névmások aktuálisan kinek a személyét helyettesítik. Az első feltételezésünknel maradva, induljunk ki abból, hogy Patrick Bateman fiktív személy. De akkor vajon ki az, aki eléggé valóságos ahhoz, hogy számolhasson az olvasóval (kiszólva hozzá), mi több, Batemannal mint fiktív alakkal, ugyanakkor nem azonos sem a főszereplővel, sem az íróval? A gyanú, hogy itt egy harmadik személlyel van dolgunk, nagyon is magalapozott. Wayne C. Booth szerint a „második én” jelenléte „[...] egyike a legfontosabb szerzői hatásoknak”, hiszen „[a] szerző bármennyire is személytelen próbál maradni, olvasója szükségszerűen megalkot egy képet az ebben a stílusban író tényleges szerzőről [...]”.⁴³ Elképzelése alapján „[a] valódi szerző különböző

⁴¹ A paratextus kifejezés a főszöveg előtti szövegek összességét jelöli. Itt: a cím, a szerzői/kiadói figyelmeztetés, az ajánlás és a három mottó tekinthető paratextuális szövegnek, amely az angol példányban azzal is elkülönül a főszövegtől, hogy nincsen számozással ellátva; az oldalak számozása a paratextus *után* kezdődik. (A magyar kiadással ellentétben, amely a magyar kiadói viszonyoknak megfelelően a borítólapon belső oldala utáni első laptól kezdve számoz.)

⁴² „Természetesen mind a feljegyzések szerzője, mind maguk a 'Feljegyzések' a képzelet szülöttei. Mindazonáltal olyan személyek, mint e feljegyzések szerzője, létezhetnek, sőt kell is létezniük a mi társadalmunkban [...]” 9.

⁴³ Vö. „Whether we call this implied author an 'official scribe,' or adopt the term recently

megképződései közötti eltérések akkor válnak a legnyilvánvalóbbakká, amikor a második én nyílt, beszélő szerephez jut a történetben.”⁴⁴ Értelmezésemben az *Amerikai Psychó*ban e második én (vagy ahogy Booth is nevezi: *implied author*)⁴⁵ megnyilvánulásaként kezelhetőek azok a – mások által írói következetlenségnek tartott – kiszólások, amelyekre már korábban utaltam.

A szövegkezelői és elbeszélői funkciót bíró tételezett szerző, a tapasztalói és elbeszélői funkcióval rendelkező főszereplő Patrick Bateman és az író Bret Easton Ellis elkülönítésével elkerülhetővé válik az a szituáció, ahol funkció és személy ismérvei összekeverednek, és amely végeredményben Bateman Ellisszel való azonosításához vezetett.⁴⁶ A tételezett szerző egyébiránt nem fűz kommentárt az egyes eseményekhez, nem magyaráz, ezt a lehetséges szerepkört szinte teljes egészében átengedi a főszereplőnek. Helye mégsem marad üres hely, hiszen fellelhető a paratextusban (szövegkezelői minőségében) és a kiszólásokban (mint afféle ‘felettes’ narrátor). Az olvasót, ha egyáltalán feltűnik neki ez a néhány szöveghely, személyének *jelöletlensége* zavarhatja meg, tehát hogy nem reflektál

revised by Kathleen Tillotson – the author’s ‘second self’ – it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner– and of course that official scribe will never be neutral toward all values.” x. 71. In: Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Second Edition) 1983 by The University of Chicago

⁴⁴ Vö. „These differences are most evident when the second self is given an overt, speaking role in the story.” xi. Vö. uo. 71.

⁴⁵ Booth a valódi szerzőről leválasztja az olvasó által megképzett tételezett szerzőt (*implied author*), akinek szinonimájaként használja esetenként a tényleges szerzőt (*official scribe*) és a második ént (*second self*). A tételezett szerző minden írónál más, mi több, egy író különböző műveiben is nagy eltérések lehetnek az egyes tételezett szerzők között. Az *implied author* tehát több-kevesebb távolságra helyezkedik el a narrátortól, a szereplőktől az olvasótól és természetesen az írótól (a valódi szerzőtől) is, amely távolság lehet intellektuális, morális, érzelmi, fizikai és időbeli. Vö. 155-159.

⁴⁶ A magyar fordítás kisszámú hibái közé tartozik a ‘*Killing Child at Zoo*’ fejezetcím ‘Megölök egy gyereket az állatkertben’ magyar megfelelője, ami nyilvánvalóan fordítói következetlenség, hiszen máshol az ‘-ing’ végződésű igei eredetű elemeket Bart István főnévként vagy főnévi igenévként fordította. (‘*Killing Dog*’: ‘Kutyát megölni’; ‘*Shopping*’: ‘Karácsonyi bevásárlás’; ‘*Working out*’: ‘Kondizás’) Az említett fejezetcím azért lehet zavaró, mert a magyar olvasó – tévesen – arra gondolhat, hogy a főszereplő itt szövegkezelői minőségben is megnyilvánult. Ugyanígy helytelennek érzem a ‘*Taking an Uzi to the Gym*’: ‘Uzit visz magával a konditerembe’ fordítást is, bár grammatikailag itt nem történik meg a tételezett szerző főszereplővel való azonosítása.

önmagára. A tételezett szerző mintegy a háttérbe vonulva követi végig az eseményeket; kapcsolata Patrick Batemannel úgy írható le (túl azon a tényen, hogy mindkettőnek van egy közös, elbeszélői szerepe, habár ez arányaiban eltérő), mint Patrick Bateman viszonya a másodlagos énjével. Bateman ugyanis pszichopatológiai értelemben nemcsak mint pszichopata, hanem mint többszörös vagy disszociatív személyiség is meghatározható. A kettősségnek az a játéka, amely lezajlik a narráció síkján (a tételezett szerző és a narrátori szereppel felruházott főszereplő személyein keresztül), megismétlődik a történet szintjén is: maga Patrick Bateman olyan eseményekről számol be (hallucinációk, ébredések ismeretlen helyeken, testi képességek kontrollálásának a hiánya, emlékezetkihagyás), illetve az egyes szereplők révén olyan, a mi tapasztalatunknak ellentmondó személyiségrajzot kapunk, amelyek alapján arra következtethetünk, hogy Bateman testi valójához több (egy szorongó és egy agresszív) én járul. Titkárnője, Jean például Batemannek arra a kérdésére, hogy miért kedveli, azt válaszolja:

„Mert maga... törődik a másik emberrel [...] Ami nagyon ritka dolog ebben a... [...] hedonista világban. [...] Maga olyan édes. [...] Maga olyan... figyelmes. [...] És szerintem a félénk férfiaknak romantikus természetük van.”, s ezen maga a kérdező lepődik meg a legjobban: „Csakugyan ilyennek látszom?” (536.)[377-378.]

Vagy amikor később egy pánikrohamában egyik kollégája üzenetrögzítőjére rámondva minden tettét bevallja, majd számon kéri az illetőn, hogy elérte-e az üzenet, Harold Carnes, felcserélve őt valaki mással, Bateman rovására elkövetett morbid viccként értelmezi az üzenetet:

„Egy végzetes hibát azonban elkövettél: ez a Bateman olyan általános seggnyaló, olyan pubika, hogy a dolog nem volt igazán hiteles.”, hozzátéve, hogy „Ez a Bateman felcsípni sem tudna még egy call-girlt se, nemhogy... mit is mondtál, hogy mit csinált vele? [...] Ja igen, hogy feldarabolta.” (551.)[387-388.],

míg ugyanakkor egy korábbi jelenetben egy alkalmi ismerőse azt mondja róla: „Daisy, mit akarsz egy ilyen csődörtől, mint a Bateman?” (292.) [206.] Szembetűnő az is, hogy Patrick Bateman az „amerikai álom” harminchét tételből álló leírását adja az első fejezetben (azt, hogy szerinte gátat kell vetni a „szex és az erőszak ábrázolásának a tévé képernyőjén, a mozivásznon, a popzenében és mindenütt másutt is”, nehezen lehet *nem* ironikusan olvasni a későbbi történések tükrében)

(27-29.)[15-16.], és kezdetben tiltakozik munkatársai minden rasszista és antiszemita megnyilvánulása ellen (36-37.)[57-58.]; a későbbiek folyamán az 'amerikai álom' megvalósulása helyett azonban a legborzalmasabb rémálom tanúi leszünk. Szintén a több én szimptomája, hogy maga Patrick Bateman is el-el szólja magát:

„– És nem kell annyit anyáskodni fölötte... – Kis szünetet tartok, mielőtt helyesbítenék. – Úgy értem, hogy... fölöttem. Világos? ” (529.)[372-373.]

Ami még fokozza a 'felállás' bonyolultságát, az az, hogy a szorongó és az agresszív én elválaszthatósága megjelenik a narráció síkján is; a negyvenhatodik fejezetben megtörik az addig következetesen alkalmazott E/1, és többször harmadik személyű névmással találkozunk:

„[...] végképp elveszítem az uralmam a kocsi fölött, és beleszántok egy koreai zöldséges utcai standjába [...] miközben a pénztáros teste ott hánykolódik a motorháztetőn, Patrick megpróbál hátramenetbe kapcsolni, de nem történik semmi, kikászálódik, nekitámaszkodik a kocsinak, idegtépő csönd támad – Ez szép volt Bateman – motyogja maga elé [...]” (496.)[348.],

majd további két oldalon keresztül az E/1-es és az E/3-as névmások váltakoznak, utoljára pedig T/1-es birtokos névmással jelöli, hogy az elsődleges és a másodlagos én egysége helyreállt: „...odabíccent Gusnak, a mi éjjeliőrünknek [...]”(499.)[351.], és innentől ismét E/1-es az elbeszélés. Nem írói ügyetlenségről vagy korrektori figyelmetlenségről van tehát szó ebben az esetben sem, hanem a főszereplő disszociatív személyiségének a narratív struktúrában történő leképezéséről. Ez sem a fejezet előtt, sem a fejezet utáni szövegrészekben nem kerül elő, de önmagában már elég ahhoz, hogy bizonyítottnak lássuk a két én egy testben való létezését. Szövegszerűen (ezt leszámítva) sehol máshol nincs jelölés arra, hogy mikor melyik én az *elbeszélő* és melyik a *tapasztaló*. Feltehetően Patrick Bateman mindkét énje betöltheti mindkét funkciót, de a gyilkosságok és kínzások a második én számlájára írhatóak. Egymáshoz való viszonyulásukról a következőképp vall valószínűsíthetően a második én:

„...létezik persze Patrick Bateman ideája, az absztrakciója, mint egy, én magam azonban igazából nem létezem, csak mint valami entitás vagy illúzió, és bár mindig sikerül könnyűszerrel ellepleznem, hogy a szemem

milyen hideg s élettelen, valamint kezet is lehet fogni velem, s akivel kezet szorítok, úgy érezheti, hús-vér ember fogja a kezét, sőt, akár még azt is gondolhatja bárki, hogy én is nagyjából ugyanolyan életet élek, mint ő: én, magam egyszerűen nem vagyok. [...] Mesterségesen létrehozott én, elfajzott ember vagyok. [...] Személyiségem vázlatos csupán, kialakulatlan, és csak szívtelenségem lényegi és állandó.” (535.) [376-377.]

A történet folyamán a főszereplő ellentmondásosnak bizonyuló jellemét a két én működésének felkutatásával magyarázhatjuk, míg a „történetmondás helyzetének kidolgozatlanágát” a narratív struktúra tagoltságának megállapítása révén – azazhogy három személy is betölti e pozíciót – oldhatjuk fel.

Az olvasó identifikációs eljárása

A dolgozatban eddig számba vettem a világszerű olvasatot lehetővé tevő lehetséges okokat. Most egy másik megközelítési mód szerint azt vizsgálom meg, hogy – túl a szöveg narratív és a retorikai struktúráján, illetve 'realista' jellegzetességein – miért azonosulhat az olvasó a regény szereplőivel, és mindez hogyan mutatkozik meg interpretációjában.

Jauss vitába száll Adornónak azzal a kijelentésével, hogy „Nyárspolgárok azok, akiknek a műalkotáshoz való viszonyát az határozza meg, hogy mennyire tudják magukat a műben szereplő személyek helyébe képzelni; a kultúripar valamennyi ága erre épít és ezzel fogja meg kuncsaftjait.”⁴⁷, elismerve, hogy korunk kultúripara az identifikációt valóban a „szükséglet és a kielégítés rövidre zárt csereviszonyának vagy – ami még rosszabb – 'a szükségletek kielégítetlenségét leplező pótkielégülésnek a szintjére süllyesztette’”, ugyanakkor szembeszállva a negativitás esztétikájának azzal a követelményével, hogy az olvasónak nem szabad ügyelni a hatásra, mivel a kultúripar manipulációjával szembeni ellenállás feltétele csak így teremthető meg.⁴⁸ Mindezt a mindenkori művészet kommunikatív társadalmi funkciójának védelmében teszi, a művészet kommunikatív teljesítményeként értékelve például az identifikációk olyan szintjeit, mint a csodálat, a meghatódás, az együttérzés stb., amelyeket szerintem csupán „az esztétikai sznobizmus tarthat vulgárisnak.”⁴⁹ Máshol is síkra szállva az identifikáció esztétikai tapasztalatban

⁴⁷ Jauss idézi Adornót a *Negativitás és esztétikai tapasztalat* című dolgozatában 187. ford.: Bonyhai Gábor. In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 178-210.

⁴⁸ Uo. 201.

⁴⁹ Uo. 188.

betöltött szerepének a fontossága mellett, hangsúlyozza, hogy „a szövegek nem maradhatnak egymás között, hanem [...] az irodalmi kommunikáció folyamatként kell megragadni őket”,⁵⁰ amely folyamatban az olvasót az identifikáció hozományának ígérete révén, pontosabban a lehetséges hozomány tudatosításával lehetne érdekeltté tenni. Röviden, a művészet tapasztalatáról szóló diskurzust Jauss úgy képzei el (Brechtel egyetértve), mint ami nem kizárólag a kontemplatív és élvező magatartáson *túl* kezdődik, hanem inkább úgy, mint amiben a gondolkodó és kritikusi magatartást a befogadó szubjektumának élvező beleérzése és esztétikai identifikációja alapozza meg.⁵¹

Az esztétikai tapasztalat megszerzésére tehát a befogadó az identifikációs eljárással elérhető esztétikai élvezet ígértétől motiválva tesz kísérletet, vagy ahogy Jauss mondja: „Az esztétikai tapasztalat eközben nem a felismerő látásban (aisztheszisz) és a látó újrafelismerésében (anamneszisz) keletkezik; az ábrázolt önmagában hat a nézőre, aki így képes a cselekvő személyekkel azonosulni, saját, így felkeltett szenvedélyeit szabadjára engedni, s így örömteli módon megkönnyebbülni, mint egy kezelés, gyógyítás (katharszisz) után.”⁵² Fontosnak találom még megjegyezni, hogy ebben a megközelítésben az esztétikai élvezet nem kizárólag önélményt jelent, hanem „önmagunknak a más tapasztalatában megvalósuló érzékelésnek” egy módját.⁵³

Jauss, amikor az azonosulás esztétikai élvezetének befogadói igényét, illetve annak eredőjét vizsgálja, Freudra hivatkozva a fantáziatévékenység iránti érdeket és az esztétikai distanciát említi elsődlegesen. Minden identifikációs folyamat előfeltétele ezek szerint az, hogy az olvasóban tudatosuljon, hogy más cselekszik, és hogy fikcióról lévén szó (a dokumentatív jellegű irodalommal most nem foglalkozom), személyes biztonsága nem forog veszélyben.⁵⁴

Kérdés, hogy mi a helyzet azokkal a szövegekkel, amelyeknek a hatását a „borzadás”, az „elutasítás” és a „visszatetszés” kategóriáival írhatjuk le. Beszélhetünk-e az *Amerikai Psycho* kapcsán azonosulásról?⁵⁵ Ha történik ilyen, mi motiválja

⁵⁰ Uo. 206-207.

⁵¹ Vö. Jauss: *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai* 166-167. ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 158-177.

⁵² Uo. 159.

⁵³ Uo. 172.

⁵⁴ Vö. uo. 173.

⁵⁵ Feltétlen érdemes megjegyezni, hogy Jauss szerint az azonosulás sohasem lehet teljes, helyett az olvasónak egy oda-vissza, ki-be irányultságú imaginárius mozgásáról

az olvasót? Milyen eredménnyel járhat ez a jelentésképzésre nézve? Azoknak az olvasóknak a körében, akik nem véén észre a szöveg narratív nézőpont kezelésében, a retorikai struktúrában és a szöveg referenciális rétegében kódolt csapdát, és világszerű olvasói stratégiát követnek, valószínű, hogy nagyobb számban törekednek majd az azonosulásra, esztétikai ítéletükben pedig az azonosulás sikere vagy sikertelensége jelentős mértékben befolyásolja majd őket; míg a maga elé szövegszerű olvasat létrehozását célként kitűző olvasó esztétikai ítéletére a nem-azonosulás vagy az azonosulás lehetetlenségének ténye fog hatást gyakorolni. Jauss szövege alapján azt mondhatjuk, hogy előbbi az, aki az ábrázolt figurá(k)tól képtelen távolságot tartani, ami aztán érzelmi összeolvadást eredményez (és érzelmi sokkot, mikor az azonosulást kénytelen földadni), utóbbi pedig, aki a szereplő(k) és maga között túl nagy távolságot tartva teljesen szeparálódik, s képtelen a szöveg lehetséges világa és a maga aktuális világa között fennálló viszonyokat megkonstruálni, s a megfelelő következtetéseket levonni, azaz, aki semmiféle kommunikációra nem lép a szöveggel.⁵⁶ Mindkét esetben az esztétikai tapasztalat egy-egy szélsőséges megvalósulásáról van szó, de mivel a recepcióban az elsőként említett módon olvasó befogadó hallatta leginkább a hangját, az ő identifikációs aktusát veszem jobban szemügyre.

A világszerűen olvasók tábora két részre osztható az identifikációs eljárás személyre irányultsága szerint.⁵⁷ A tábor egyik fele Patrick Batemannel vagy a helyzetével azonosul, amit az olvasó nemisége korlátoz (tehát valószínű, hogy nők nem tartoznak ebbe a csoportba), a tábor másik fele az áldozatokkal azonosul (az előzőhöz hasonló kötöttség itt nincs, az áldozatok között vegyesen találunk nőt és férfit, felnőttet és gyereket, gazdagot és szegényt, fehér, fekete és sárga bőrszínűt, homo- és heteroszexuális hajlamúakat).⁵⁸

beszélhetünk. Vö. Jauss: *Interaction Patterns of Identification with the Hero* 160. In: Uő. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated from German by Michael Shaw. 1982, published by the University of Minnesota. Second Printing 1984, 152-188.

⁵⁶ Vö. uo. 152.: „Identification in and through the aesthetic attitude is a state of balance where too much or too little distance can turn into uninterested detachment from the portrayed figure, or lead to an emotional fusion with it.” xii.

⁵⁷ Az olvasók csoportosítása kísérleti és formális, azaz szabadon bővíthető mind az általam megadott szempont, mind más lehetséges szempontok alapján. Céлом pusztán Jauss elméletének gyakorlatba való áttünetése volt; viszont tőle eltérően nem az azonosulás minőségének megállapításából indultam ki (Jauss öt ilyen minőséget tárgyal, hangsúlyozva, hogy a sor szabadon bővíthető: *associative* – szövetséges; *admiring* – csodáló; *sympathetic* – együttérző; *cathartic* – katarikus; *ironic* – irónikus Vö. uo. 159.), hanem azokat az okokat veszem sorra, amelyek a befogadó feltételezett identifikációs aktusait magyarázhatják.

⁵⁸ Uo. „Identification with the hero does not exhaust the possibilities of aesthetic

Előbbiek esetében a kegyetlennel, a borzasztóval való azonosulás nem azért jön létre, mert az olvasó a dolgot élvezi a maga sokkoló negativitásában, és nem is azért, mert az „általuk afficiált képességeinek pusztá funkciójában”⁵⁹ gyönyörködne (sérthetetlenségének tudatában). Patrick Batemannel (pszichopata gyilkos minőségében) történő azonosulás pillanatnyi, s rögtön meg is szűnik, mihelyst a korábbi rutin, a Patrick Batemannel (aranyifjúi minőségében) való azonosulás illuzórikus volta – amelyért a létrejöttében korábban több aspektusból vizsgált világszerű olvasói stratégia választása tehető felelőssé – tudatosul benne; ami általában a 188. [131.] oldal környékén zajlik le, az első ember ellen elkövetett erőszakos cselekmény leírásáig.

Addig azonban az azonosuláskor vonzó lehet a főszereplő személyében az intelligenciája, a hátrányos megkülönböztetés elleni fellépése, jómodora, edzőteremben kidolgozott teste, nagyúri sármja, helyzetében pedig a társadalmi hierarchiában elfoglalt pozíciója, pénze, az általa kedvelt társaság, annak ellenére, hogy az olvasó előzetes elvárási horizontjában már ott lehet a regény megjelenése előtt közölt szemelvények tartalma, a 'Bate' szó konnotálta jelentések⁶⁰, és hogy a 188. oldalig tartó szövegrész meglehetősen sok allúziót tartalmaz Patrick Bateman valódi mivoltára nézve. Az egyik ilyen allúzió, amikor önmagát közveszélyes elmebetegként mutatja be:

„Ugyanis Patrick *egyáltalában nem* cinikus. Ő egy nagyon helyes kisfiú, igaz-e cucikám? [kérdi Evelyn, Patrick barátnője.] – Nem éppen – motyogom magamban. – Én egy közveszélyes pszichopata vagyok. – De mit számít az? – sóhajt fel Evelyn. – Mi tagadás, Vanden nem nagyon okos lány.” (34.)(20.)

Evelyn reagálása és gyors témaváltása azonban aláássa a kijelentés igazságtartalmát. (A grammatikai szerkezet retorizálásáról ld. az ironiát taglaló korábbi részt.)

A szöveg az allúziók szintjén úgy provokálja az olvasót, mint ahogy Patrick

identification. Identification with what is being portrayed may occur through other relevant figures or through a paradigmatic situation which characterizes especially a primary level of the lyrical experience.”^{xiii} 153.

⁵⁹ Vö. Jauss: *Az esztétikai élvezet...* 172.

⁶⁰ A 'Bateman' szarkasztikusan utal a népszerű képregényhősre, Batmanre; a 'bate' és a 'bait' (kiejtésük ugyanaz) egyaránt jelent *dühöngő őrültet* a szlengben, míg a 'bait' jelentései között szerepel a *kin*, a *csali*, a *csalétek* és a *kísértés*.

Bateman egyik szeretőjének ismerőseit egy étteremben lezajló beszélgetés alatt:

„Már hallottam poszt-kaliforniai konyháról is – mondom s közben figyelmemet a vendéglő dekorációja köti le: a falakon végighúzódo meztelen csővezeték, az oszlopok, a nyitott konyha, ahol a pizzát sütik... meg a nyugágyak. – Sőt már kóstoltam is. Semmi törpezöldség, igaz? Kagylóval töltött burrito viszont igen, igaz? Meg sok wasabi-kréker, nemdebár? Jó nyomon járok? Mellesleg, nem mondta még senki se magának, hogy hajszálnyira úgy néz ki, mint egy plüss Garfield tigris, amit elütött egy autó, aztán megnyúzták, s végül valaki gyorsan ráhúzott egy csúf Ferragamo pulcsit, mielőtt az állatorvoshoz vitte a mentő? Brie olívaolajjal, nem igaz? – Pontosan – feleli Anne lenyűgözve. – Jaj, Courtney, áruld el, hol tettél szert Patrickra? Ez a fiú mindent tud mindenről.” (137-138.)[94-95.]

Provokatív jellegét úgy lehetne megfogalmazni, hogy a szöveg – az azonosulás esztétikai élvezetét kínálva – bevonja a saját lehetséges világába, de csak azért, hogy aztán maga az olvasó vonja le az identifikációs eljárás lehetetlenségének konklúzióját. Iser kifejezésével élve, olyan „üres helyek”⁶¹ találhatóak a szövegtestben, aminek feltöltése és más szöveghelyekkel való kombinálása az olvasó feladata.

Az olvasó identifikációs eljárásai alapján a Patrick Batemannel vagy helyzetével azonosulók csoportjának három típusát különböztethetjük meg aszerint, hogy az értelmező milyen olvasói stratégiát alkalmaz.

Az ideális olvasó észreveszi a világszerű olvasói stratégia tarthatatlanságát, és más stratégiát választ a továbbiakban; elsődleges esztétikai tapasztalatát és ítéletét érvekkel próbálja alátámasztani, vagy felülvizsgálja azt.

A második csoportba azok az olvasók tartoznak, akik elfogadják a Patrick Bateman által kínált ideológiai (rasszizmus, antiszemitizmus) és morális (az emberi élet és méltóság, a tulajdon, a hagyományok stb. tiszteletének elutasítása) értékrendet. Pszichopaták, elmebetegek, akik nem szocializálódtak a társadalom normáinak megfelelően. (Valószínűleg az ebbe a csoportba tartozók lesznek a legkevesebben.)

Az az olvasó, aki elutasítja ugyan ezt az értékrendet, de stratégiáján nem

⁶¹ Vö. Wolfgang Iser: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete* 252. ford.: Hárs Endre. In: *Testes Könyv I. szerk.: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, dekon könyvek 8. Ictus, Szeged 241-264.*

óhajt vagy kellő előismeret, tapasztalat híján nem tud változtatni. Hogy stratégiáját a továbbiakban ellentmondásoktól mentesen tudja alkalmazni, olyan önmagához hasonlóan az aktuális világban fellelhető személyt keres, akivel képes betölteni az azonosulás felmondásával keletkezett űrt. Mivel az író–mű–befogadó hármis instanciájából csupán az első marad, vele fogja azonosítani Patrick Bateman, amit az olvasás negatív tapasztalata (értékrendjét veszélyeztetve látta; az azonosulás kényszerű felmondása) is befolyásolhat. Az azonosulás folyamatát tehát az *azonosítás* aktusa váltja föl, ami azonban az íróval szemben inkorrekt eljárás: nincs ugyanis jelen, hogy védekezzen. Ezzel a regényben végigvonuló kettősség játéka kiteljesedik, amikor a magával (illetve azonosulása következményeivel) meghasonlott befogadó az íróra hárítja a felelősséget, ugyanakkor ebben az olvasatban meg is szűnik azáltal, hogy a szöveg végső referenciájaként Ellis lesz kijelölve.

A Patrick Bateman áldozataival vagy azok helyzetével azonosulók (nem szólva most a mazochista motivációra visszavezethető esetekről) főleg olyan érdekvédelmi szervezetek tagjai közül kerülnek ki, amely közösségek diskurzusukat az áldozat, a 'mártíromság', az elnyomás, a negatív diszkrimináció központi kategóriái köré szervezik.⁶² A másságukra visszavezethető megkülönböztetésük tudata (vagy tudatos elkülönbözödésük) lesz identifikációs eljárásaik fundamentuma. Érzékelve, hogy Patrick Bateman nem csupán embereket öl, hanem mintegy másságuk okán végez áldozataival⁶³, vállalnak sorsközösséget velük. (Holott ez az egyezés teljesen véletlenszerű.) A 188. oldaltól (a koldus megölése) eleve a szerzővel azonosítják Patrick Bateman, mivel identifikációs eljárásuk szükségszerűen megköveteli, hogy ha értelmezésük egyik pólusán (az áldozatok esetében) magukat jelölik ki referenciaként, a másik oldalon (Patrick Batemannél) is találjanak ilyen referenciát. Jóllehet Iser világosan kifejti, hogy „[A fikció] kommunikációs struktúráként sem a realitással, amire vonatkozik, sem lehetséges befogadói diszpozícióinak repertoárjával nem lehet azonos. [...] Kommunikatív jellegének konstitutív feltétele, hogy sem a világ, sem befogadói és közte ne legyen azonosság.”⁶⁴ Ennek figyelmen kívül hagyása az oka annak, hogy a szöveget személyük, érdekeik elleni támadásként értékelve mint nőgyűlölő szennyirodalmat,

⁶² Vö. „When Tara Baxter became aware of American Psycho she was, as any feminist would be, disgusted and furious.”^{xiv} In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁶³ Ld. az idős homoszexuális férfi 235-236. [165-166.] oldalon és a prostituáltak 411-413. [289-291.], 431-436. [303-306.] oldalakon olvasható esetét.

⁶⁴ Az 'azonosság' iseri fogalma nem azonos a jaussi értelemben vett 'azonosulással', hiszen utóbbi alapvetően egy imaginárius folyamatot ír le.

a szerzőt pedig mint pornográfust említik a recepció – feminista horizontú darabjainak – nagyobb hányadában.⁶⁵ Láthatjuk tehát, hogy előzetes tételünk, miszerint egy szöveg horizontváltásaival hatást gyakorol az olvasó elvárási horizontjára, illetve hogy mindez a jelentésképzés folyamatát sem hagyja érintetlenül, az *Amerikai Psycho* kapcsán is teljesült. Nehezen képzelhető el, hogy akár egy olvasó esetében is elmaradjon e horizontváltás a 188. oldalon. Az igazi kérdés azonban inkább az, hogy az olvasó ezek után végigköveti-e a többi horizontváltást, és hogy milyen szerepet tulajdonít azoknak interpretációjában. Vajon egy tetteivel szemben morális értelemben közömbös ember bűnhődési igénye vagy a 'nők használati tárgyak'–felfogás helyébe lépő 'szerelem' ténye megérdemli értelmezői figyelmünket? Menti-e egy gyilkos tetteit, ha kiderül róla, hogy pszichopata, és maga is áldozata többszörös személyiségének, személyiségváltásainak? A 188. oldalon leírtak jelentősége kettős: egyrészt módosítja az addigi szövegről kialakult felfogásunkat, másrészt az olvasó megváltozott elvárási horizontjában mintegy szűrőként működve megakadályozhatja a további horizontváltások megjelenését.

Végeredményben ez azt jelenti (ha igaznak fogadjuk el azt a feltevést, hogy az olvasó esztétikai tapasztalatában közrejátszik valamilyen azonosulási eljárás), hogy irodalomszociológiai kutatás nélkül bizonyítottuk, hogy az identifikáció nagymértékben befolyásol(hat)ja a jelentésképzést. A megfelelő módszertani lépések (horizontváltás vizsgálata) alkalmazásával és a bizonyításhoz szükséges szöveghelyek megkeresésével úgy kerültük el az „olcsó pszichologizmust”, hogy sikerült a mű befogadását és hatását egy *objektíválható vonatkozási rendszerben* leírnunk.

A világszerű olvasat anomáliái (dekódolatlan szöveghelyek)

Az, hogy az *Amerikai Psychót* sokan „Hogyan öljünk nőt?”-kézikönyvként⁶⁶ kezelik, több szempontból is kérdéses szemléletre utal. Egyrészt egy műimmanens jelentésképzés kerül előtérbe; az a lehetetlenség tételeződik, miszerint lehetséges rekonstruálni a műbe rejtett eredeti szerzői szándékot, illetve, ha e szöveg kapcsán képesek erre, rekonstrukciójuk más esetekben is sikeres kell, hogy legyen. Másrészt az ilyen interpretáció során az elsődleges esztétikai tapasztalatra hagyatkozva, az azonosulás kudarca vagy az azzal járó veszélyérzet okán (pusztán tehát érzelmi indokokat szem előtt tartva), illetőleg egyetlen szempontot és bizonyos

⁶⁵ Vö. 7. lábjegyzet

⁶⁶ Vö. 7. lábjegyzet

szöveghelyeket kiemelve, elszegényedik a szöveg, és a megértésben kulcsszerepet játszó szöveghelyek és jelentésrétegek sikkadnak el.

De miről is van szó tulajdonképpen? Mindenekelőtt dekódolatlan marad a média és a fogyasztói társadalom összefüggéseinek ábrázolása. A média által közölt információk értéke a szövegben megkérdőjeleződik, mert bár a közlés módja objektív, az üzenet nem a tájékoztatás vagy a közlés, hanem a szórakoztatás célját szolgálja, s elsősorban a fogyaszthatósága alapján kerül a befogadó elé. (Ld. a Timothy Price által felolvasott híreket a 12-13. [4-5.] oldalon és a televízió műsorainak konstans jelenlétét.) Így maga a médium olyan intézményként konstituálódik, amely – a hitelesség végett – az objektivitás, a tényyszerűség látszatának fenntartásával csupán *szimulálja*⁶⁷ eredeti funkcióját. Ugyanez jellemzi a szereplők érintkezését is: nem az a fontos, hogy *mi* hangzik el, hanem hogy *milyen* előadásban:

„– Maga egy utálatos, ronda dög, a legszívesebben egyből leszúrnám és a vérében tapicskolnék – csak épp mosolygok hozzá.” (89.) [59.]⁶⁸

A dolgok valódi mibenléte helyett a külsín, a felszín és a (szó szoros értelemben vett) csomagolás számít:

„– Te nem is eszel belőle – kérdezi Evelyn aggodalmasan. Közben izgatottan repdes szinte a csokoládésziruppal borított vévészagtalanító fölött, s kanálát feltartva lecsapni kész: – Imádom a Godivát!” (477-478.) [336.]

Sőt, az az értelmezés sem kizárt, hogy a szimulációs eljárások nem csupán a történet, hanem a narráció szintjén is működnek, azaz a Patrick Bateman által elkövetett gyilkosságok elbeszélései csupán beteg képzeletének termékei, szimulákrumai lennének.⁶⁹ Képzelet és valóság (a szöveg lehetséges világa) határainak

⁶⁷ A szimuláció, a szimulákrum fogalmához ld. Jean Baudrillard tanulmányát: *A szimulákrum elsőbbsége* ford.: Gángó Gábor. In: Testes Könyv I. 161-193., különösen a következő meghatározást: „Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mint, mintha lenne az, ami nincs.” 162.

⁶⁸ Ld. ezen kívül még a már idézett 137-138. [94-94.] oldalt, a 202. [141.], a 221. [154.] oldalakon Patrick Bateman megnyilvánulásait; a 286. [202.] oldalon a modellekkel folytatott beszélgetés és a 305.[216.] oldalon a Paul Owen és a főszereplő között lezajlott párbeszéd részleteit.

⁶⁹ Vö. Bán Zoltán András: *A nyomorultak* 280.

megállapítása olyannyira problémás feladat, hogy még az is kérdéses, van-e értelme alkalmazni ezt az oppozíciót. A főhős újabb és újabb hallucinációkról számol be⁷⁰, mígnem már maga sem tudja megkülönböztetni a való világot látomásaitól:

„És bár nem vagyok róla meggyőződve, hogy nem hallucinálok-e, mintha zöld s vörös ruhába, manónak öltözött kis liliputi emberkék járkálnak föl s alá zöld stüszikalapban apró szendvicseket kínálgatva tálcán.” (259.)(182.).

Több alkalommal úgy érzi, mintha filmes forgatáson lenne, álmait, életét pedig mozihoz, üres filmszalaghoz hasonlítja⁷¹, a filmszerűséget az elbeszélés szintjén filmes terminusok használatával felkeltve:

„A kamera most a *Post* címlapját mutatja.” és „A kamera a járda felé fordul, és egy rút, koszos, hajléktalan vénasszonyt mutat [...]” (13-14.)(5.) és „A pincér meghozza az italokat – két üveg San Pellegrinót. Második jelenet.” (334.) [236.].

Talán itt érdemes utalni az MTV (Music Television) klipjei és a szöveg közötti párhuzamra: Ellis első szövegét, a *Nullánál is kevesebbet* az első MTV-regénynek kiáltották ki megjelenésekor; a könyvben nemcsak a szereplők nézik állandóan a Music Television műsorát, Ellis a mű szerkezetét is a videóklipkéhez igazította, „gyors vágásokkal” dolgozva jelenetet jelenetre halmoz. Az *Amerikai Psycho* struktúrájában méltó utódja a *Nullánál is kevesebbet*nek – bár az MTV-motívum itt kevésbé érvényesül⁷² –, mégis, az összehasonlítás jogosult: az MTV és más könnyűzenei adók üzletpolitikájában⁷³ ugyanis egyre inkább a 'kicserélhetőség' számít, az, hogy a fogyasztó nézők folyamatosan motiváltnak érezzék magukat más-más előadók – újabb és újabb, jóllehet néhány alapvető klisére, technikára és vágásra épülő– klipjeinek befogadásakor. Ugyanez a kicserélhetőség érhető tetten motivikusan a szövegben: a szereplők öltözködésükben, viselkedésükben, szokásaikban úgy hasonlítanak egymásra, mint (kis túlzással) egyik popegyüttes 3,

⁷⁰ Vö. 126., 210., 563. [86., 146., 395.]

⁷¹ Vö. 163., 284., 430., 487., 489., 527. [114., 200., 303., 343., 345., 349., 371.]

⁷² Vö. 21., 179. [11., 125.]

⁷³ Vö. Will Straw: *Popular Music and Postmodernism in the 1980s*, különösen 9. In: *Sound & Vision (The music video reader)* Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. Routledge, 1993, London – New York 3-21.

5 perces klipje a másikéhoz. A hasonlóság olyan jelentős, hogy a szereplők minduntalan összetévesztik egymást – a szövegben ötvennél is több (!) ilyen szituációval találkozhatunk –, sőt, amikor az utolsó előtti fejezetben egy taxis Patrick Batemanben felismerni véli egyik társa gyilkosát, nem lehetünk biztosak abban, hogy valóban az ő számlájára könyvelhető el ez a gyilkosság. Ahogy maga Patrick Bateman mondja: „Avagy: végtére is mindenki felcserélhető akárkivel.” (538-539.)[379.]

Tartalom és nézőpont

A klasszikus irodalomtörténeti hagyomány megszabta olvasói szokások munkáló jelenléte érhető tetten, amikor a pornográfiát és az erőszakot mint öncélúságában elítélendő jelenséget kiemelik a kontextusból – így a szöveget különösebb 'mondanivaló' nélküli szórakoztató ponyvairodalomként aposztrofálva nem sok esélye marad, hogy a jelen vagy a jövő kánonjába bekerüljön. Közben nemcsak egyes szövegrétegeket hagy figyelmen kívül az ilyen olvasat, hanem azt is, hogy az *Amerikai Psycho* korántsem a borzalmak naturalista leírásában hoz újat (hiszen a pornográfia és az erőszak összefonódásának jól ismert – bár nem kanonizált – hagyománya létezik az irodalomban, elég, ha de Sade márki írásait vagy Apollinaire kisregényét idézzük fel⁷⁴), hanem ezek *előadásmódjában*. A szöveg arra a kultúra által legitimált befogadói pozícióra kérdez rá, ahonnan az erőszak, a pornográfia fogyasztható, s mint ilyen, kíváncsú. Az *Amerikai Psycho* olyan nézőpontot kínál, amit elfoglalva az olvasó nem dőlhet kényelmesen hátra *voyeur*ként kontemplálva az eseményeket, hiszen az E/1-es, jelen idejű narráció nehezebbé teszi az egyes jelenetek és a befogadó személye közötti megfeleltetéstől való elvonatkoztatást. Ez – a tartalom morális, ideológiai elítélése és a nézőpont szempontjának háttérbe szorítása – nagyon is a klasszikus irodalomtörténeti hagyomány szabályai szerint kanonizáló közösségek működésére emlékeztet: gondoljunk csak a Jassz által is példaként felhozott *Bovaryné* esetére, amit a tartalom szeméremsértő jellege okán pereltek, holott 'csak' az történt, hogy Flaubert egy új szemléletmód felhasználásával az olvasóra bízta annak eldöntését, hogy a házasságtörést elkövetett nő elítélhető-e például a többi szereplő erkölcséhez képest. Flaubert narratív technikája – akárcsak Ellisé – a mű–befogadó viszonyát alapvetően befolyásolja, hiszen a befogadó kizárólag magára számíthat értelmezésekor. Jelen esetben az olvasótól függ, hogy azonosul-e a cselekvő

⁷⁴ Sade márki: *Justine avagy az erény meghurcoltatása* ford.: Vargyas Zoltán. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989. és Apollinaire: *Tizenegyezer vesszőcsapás* ford.: Pelle János. Betűvető, Bp., 1990.

személyekkel, elfoglalva például az elbeszélői funkciókkal felruházott főszereplő pozícióját; hogy képes-e túlemelkedni esetleges személyes csalódottságán vagy veszélyérzetén, vállalva a dialógust a szöveggel.

Az *Amerikai Psycho* olyan kérdő szöveg, amely a klasszikus realizmus korpuszának néhány jellegzetességére rájátszva látszólag problémamentes fogyasztást ígér. A klasszikus realizmusban – Belsey szerint – a történet szintjén „leggyakrabban a gyilkosság, a háború, az utazás vagy a szerelem a bonyodalom forrása. Majd a történet elkerülhetetlenül a lezárás felé halad, ami egyben feltárálás is: az enigma feloldódik, s helyreáll a rend, melyet a történet eseményeit megelőzőnek hitt rend újraalkotásként vagy továbbfejlődésként értelmezünk”.⁷⁵ E szöveg azonban csak ígér, de nem teljesíti be az olvasó elvárásait. Az E/1-es, jelen idejű elbeszélést az önéletírás tradicionális formái jegyeiként felfogó hagyományról korábban már szoltunk⁷⁶ : az író autobiográfiája helyett azonban egy fiktív pszichopata gyilkos „vallomását” kapjuk, ahol a történet Patrick Bateman állapotváltozásaival írható le. Az állapotváltozások tagolásában a ’zenekritikus’ fejezetek segítenek: a Genesis, Whitney Houston és a Huey Lewis and the News életművét méltató fejezetek négy részre bontják a szöveget, megadva az egyes részek kezdő- és/vagy végpontját. Az első rész végére a hajlamait és Patrick Bateman másodlagos személyiségét többé-kevésbé kontrolláló elsődleges személyiség végül eljut az első erőszakos tettig (187-188.)(131-132.), a második részben a másodlagos személyiség a domináns mind az elbeszélés, mind az események szintjén, a harmadik részben a gyilkoláson kívül új alternatívák merülnek fel (ld. a *Vacsora a titkárnőmmel* c. fejezetet, (363-377.)(256-266.), sőt eljut saját ürességének konstatálásáig: „Ennek a Kimballnak sejtelve sincs róla, hogy mennyire üres vagyok.” (389.)(274-275.), és a bűnhődés igényéig: „[...] és elhatározom, hogy közkinccsé teszem azt, ami mindeddig csupán az én magántébolyom volt [...]” (500.)(352.). A negyedik részben ennek az igénynek a kudarcáról olvashatunk, a főszereplő nem tudott kilépni tébolyából, amit az is jelez, hogy a regény záró fejezetében a szereplőkkel a már jól ismert Harry’s bárban találkozunk, visszatérve a történet első helyszíneinek egyikéhez. A főszereplő tetteinek mozgatórugóiról (a szöveg egyik enigmájáról) végül semmivel sem tudunk meg többet, mint a regény elején; az enigmának nincs feloldása. (Valószínűleg pszichopatológiaiailag jól dokumentálható a gyilkosságok pszichés háttere, hiszen

⁷⁵ Vö. Catherine Belsey: *A szubjektum megszólítása*, 25. ford.: Pete Klára. In: Helikon 1995/1-2. 14-41.

⁷⁶ Vö. Dorrit Cohn idézett megállapítása a 10. oldalon.

Patrick Bateman többször dühről, kínzó indulatokról számol be, amelyeket már egyetemi évei alatt sem tudott mindig kontrollálni. Itt azonban a cselekvés tudatosságára gondolok, mikor a tettek mozgatórugóinak hiányát említem, arra, hogy a gyilkosságok jó része improvizatív jellegű, illetve arra, hogy a megtervezett esetek kapcsán is erősen kétségbe vonható az, hogy a szereplő elsődleges énje tartja ellenőrzés alatt az eseményeket.)

A regény kezdő- és zárómondata végképp megerősíti gyanúnkát, hogy a szöveg referenciális struktúrája csapda: az ábrázolt tárgyiasságok nem azonosíthatók referenciákként az aktuális világ elemeivel. A „KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL” a „NEM KIJÁRAT”-tal kiegészülve Dante *Isteni színjátéka* parafrázisaként jeleníti meg a szöveget: míg azonban Danténál a világ hármass felosztású (Pokol, Purgatórium, Paradicsom), addig itt csupán Patrick Bateman pokoljárásának lehetünk tanúi. A „NEM KIJÁRAT” ugyanakkor élesen elhatárolja a klasszikus realista regénytől: a történetnek nincs *lezárása*, az olvasó pedig nem úgy kerül megértésbe, mint a klasszikus realista regények esetén, amely általában egy olyan mintát követ, ahol „a történet során a három diszkurzus [a tételezett szerzőé, az elbeszélő főhőse és az olvasóé] konvergál, hogy végül az olvasó látszólag extradiszkurzív értelmezését és ítéletét erősítse meg.”⁷⁷ Harmadsorban – és ez a jelentés vonatkozik a szöveg referencialitására – nemcsak a főszereplő számára nincs kijárat, kilépés az események sodrából, de az olvasó sem használhatja a szöveg zárását a valóságra néző kijáratként. Azaz a jelölők sorából nem léphetünk ki a valóságba, mindig csupán egy másik, újabb jelölőkből álló – pl. az *Amerikai Psychó*ról szóló kritikai – diskurzusba.

„A klasszikus realista fikció egyenesen 'megszólítja' [interpellate] az olvasót, neki címezi magát, s eközben felkínálja számára az ideológiában létező szubjektum (az ideológia szubjektumának) pozícióját – azt a pozíciót, amelyből a szöveg a 'legnyilvánvalóbban' megérthető.”⁷⁸ Az *Amerikai Psycho* ezzel szemben – azáltal, hogy az ideológián kívül létező, tehát nem a társadalom értékeivel összhangban cselekvő Patrick Bateman a főszereplő – a szubjektumot szervező ideológiára kérdez rá. Mivel a klasszikus irodalomtörténet hagyományai szerint értelmező közösségek az „*Ideológiai Állami Szervezet*” természetes szövetségesei⁷⁹, érthető módon nem áll érdekükben kanonizálni az ilyen és ehhez hasonló *kérdező* szövegeket, hiszen azzal saját működésüket tennék kérdésessé.

⁷⁷ Vö. Belsey: *A szubjektum megszólítása* 32.

⁷⁸ Vö. uo. 15.

⁷⁹ Vö. uo. 16.

Láthattuk, hogy a klasszikus irodalomtörténet által meghatározott olvasói szokások és az *Amerikai Psycho* recepciójában fellelhető világszerű olvasatok között több ponton világos megfeleltetések mutathatók ki (az értelmezés folyamán a tartalom több szempontból is egyoldalú kiemelésével a szöveg eseményjellegének elsikkasztása, a szöveg nőgyűlölő és a szerző pornografikus voltának tényként való elkönyvelése; a módszertani indoklás hiánya; a klasszikus művek kánonjának védelmében az *Amerikai Psycho*, mint kortárs alkotás kanonizálhatóságának elvetése), amiből arra következtethetünk, hogy a klasszikus irodalomtörténet hagyománya a tudományos életben és az oktatás rendszerében, ha mindenütt nem is, az általa kondicionált befogadói szokások révén még mindig érvényben van.

Összefoglalás

Dolgozatomban egy kortárs szöveg elemzésén keresztül annak kimutatására tettem kísérletet, hogy a mára már sok szempontból idejétmúlt klasszikus irodalomtörténet még mindig meghatározza bizonyos olvasói rétegek befogadói aktusait. Az *Amerikai Psycho* recepciójának néhány jellegzetes és általános vélekedést tükröző darabjából kiindulva megpróbáltam feltárni azokat az okokat, amelyek felelősek lehetnek a szöveg szélsőséges megítéléseért. A referenciális réteg, az ironia alakzata és a narratív struktúra részletes vizsgálatával megállapítottam, hogy a szöveg látszólag a klasszikus realizmus hagyományába próbál betagozódni, valójában e korpusz jellegzetességeit imitálva az olvasó stratégiájának helyességére kérdez rá. Az azonosulás esztétikai élvezetének ígéretével olyan pozíciót teremt a befogadó számára, ahonnan – optimális esetben – képes lesz szerzői intenciók híján, csupán a maga előzetes tudására hagyatkozva (saját elvárási horizontját a szöveg horizontján lezajló módosulásokhoz igazítva egyúttal) megértésbe kerülni. Dolgozatom fő tanulsága annak felismerése, hogy ez a megértés csak akkor jöhet létre, ha az értelmezés folyamán tartalom és nézőpont szempontja egyaránt érvényesül, s elsődleges esztétikai ítéletünket érvekkel próbáljuk meg alátámasztani. Végül rámutattam, hogy a klasszikus irodalomtörténet befogadásra vonatkozó szabályai és aktuális szövegünk recepciójából kikövetkeztethető alkalmazott olvasói aktusok között ok-okozati viszony fedezhető fel, amely arra utal, hogy a recepcióesztétikailag megalapozott irodalomtörténeti szemlélet a gyakorlat síkján még nem volt képes a klasszikus irodalomtörténet kondicionálta normákat teljes egészében felváltani.

Az idézetek magyar fordításai

- i. A Time és a Spy magazinok a könyv publikálása előtt részleteket közöltek belőle. A Time egy olyan passzust választott, amelyben egy nőt élve megnyúznak, a Spy pedig egy jelenetet, amelyben a narrátor levágja egy áldozata fejét és közösül vele.
- ii. Másnap aggodalmam visszatért. Miután büntettem ott ragyogott a Santa Cruz Sentinel címlapján, jónéhány hétre el akartam bújni a szobámba (jóllehet még csak nem is voltam szobafogságban). „SZERETNÉM BRET EASTON ELLIST MEGNYÚZVA ÉS MEGKÍNOZVA LÁTNÍ -- mondja a tiltakozó Tara Baxter”, szólt a nagybetűs idézet.
A szavaimat kiragadták a szöveggörnyezetből. Amit valójában azelőtt mondtam, a következő: Sokkal jobb módszerek is vannak Bret Easton Ellis kezelésére, mintha csak cenzúráznánk. Inkább szeretném élve megnyúzni látni egy patkánnyal a végbelében, nemiszervétől megfosztva és azt egy serpenyőben megsütve, nemcsak egy élő közönség előtt, de egy videókamera előtt is. Ezeket a videófelvevételeket művészet és szabad kifejezés címszóval árusíthatnánk, és hozzáférhetőek lennének bármely videókölcsönzőben, könyvtárban, ital- és éjjel-nappali boltokban. Ellis félelméből és fájalmából profitálhatnánk, ugyanúgy, ahogy a könyvesboltok megszedik magukat a nők megerőszkolásából, megkínzásából és megcsönkítéséből.
- iii. Azt hiszem, sok ember számára az Amerikai Psycho azért problémás, mert nem referenciális narratíva. A regény „fikciós” narratíva, és olyan közegbe lép be, ahová az ilyen művészet általában nem szokott.
- iv. A könyv olvasóinak egyike nőgyűlölő szemétnak titulálta azt.
- v. Ez csak egy újabb Hogyan-öljünk-nőt?-kézikönyv a minduntalan gyarapodó speciális érdekcsoportnak, a jó öreg amerikai nőgyűlölőknek.
- vi. Ellis egy pornografikus, és ez a hitvány tízcentes ponyvaregény annyit sem ér, mint a papír, amire nyomták – kár volt érte kivágni akár egyetlen fát is.
- vii. Még Norman Mailer is (aki legalább annyira kérkedik nőgyűlöletével, mint Ellis) azt gondolja, hogy Ellis gyenge író. Csak úgy, kíváncsiságból lefuttattam Ellis írását egy Flesch Index nevű számítógépes programon, mely az olvasmányosság és íráskészség tekintetében erőteljes középiskolás szintűnek értékelte. Talán kiment a divatból, hogy az ilyen újkeletű szerzőket megróják a rosszul elhelyezett vesszőkért, de végülis ez esetleg elvehetné az írástól a

kedvüket. De Ellis esetében a Vintage Books szerkesztői akkor cselekedtek volna a leghelyesebben, ha egy jó nyelvtani kézikönyvre támaszkodnak.

- viii. [...] jó előjel[nek láttam], hogy Ellisnek határozottan sikerült elhelyezni regényét a világban, a 80-as évek végének és a 90-es évek elejének Amerikájában.
- ix. Ellis véget nem érő pszicho-blabla stílusa öntetszelgő és egomán. Ellis az őt helyettesítő főhősön, Patrick Batemanen keresztül él és öl.
- x. Bárhogy is nevezzük azonban ezt a tételezett szerzőt, 'tényleges szerzőnek' vagy – a nemrégiben Kathleen Tillotson által felelevenített terminust alkalmazva – a szerző 'második énjének', nyilvánvaló, hogy a kép, amelyet az olvasó a tételezett szerző ezen jelenlétéről kap, egyike a legfontosabb szerzői hatásoknak. Bármennyire is személytelen próbál maradni a szerző, olvasója szükségszerűen megalkot egy képet az ebben a stílusban író tényleges szerzőről – és természetesen ez a tényleges szerző soha nem marad semleges minden értékkel szemben.
- xi. A szerző különböző megképződései közötti eltérések akkor válnak a legnyilvánvalóbbakká, mikor a második én nyílt, beszélő szerephez jut a történetben.
- xii. Az esztétikai magatartásban megvalósuló és a rajta keresztül végbemenő identifikáció egy egyensúlyi állapot, ahol az ábrázolt figurától való túl nagy vagy túl kis távolság közömbös elkülönüléshez vagy érzelmi összeolvadáshoz vezethet.
- xiii. A hőssel való azonosulás nem meríti ki az esztétikai identifikáció lehetőségeit. Az ábrázoltakkal való azonosulás megvalósulhat más fontos figurák személyén vagy egy meghatározó szituáción keresztül, melyek különösen a szöveg megtapasztalásának első szintjét jellemzik.
- xiv. Amikor Tara Baxter elolvasta az Amerikai Psychót, mint ahogy minden más feminista is tette volna, undorodott és dühös volt.

Felhasznált irodalom:

ABÁDI NAGY Zoltán. 1994. *Az amerikai minimalista próza*. Budapest:

Argumentum Kiadó.

- ALMÁSI Miklós. 1995. *A yuppie esete a darált hússal*. In: Kritika 1995/1. 20.
- American Psycho more than it seems*. 1991. In: The Tech.
Elérhető: www.geocities.com/Athens/8506/Ellis/psychoreview.html
- ATKINSON, Richard C. et al. 1999. *Pszichológia*. Budapest: Osiris Kiadó
- BARTH, John. 1990. *Néhány szó a minimalizmusról*. In: Nagyvilág 1990/5. 736-741.
- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *A szimulákrum elsőbbsége*. In: Testes Könyv I. (szerk.: Kiss Attila Atilla et al.) Szeged: Ictus Kiadó. 161-193.
- BAXTER, Tara. 2000. *There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him*.
Elérhető: www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Ellis1.html
- BÁN Zoltán András. 1995. *A nyomorultak*. In: Holmi 1995/2. 279-282.
- BELSEY, Catherine. 1995. *A szubjektum megszólítása*. In: Helikon 1995/1-2. 14-41.
- BOCSOR Péter. 2000. *Néhány szó az újrealizmusról*. In: Literatura 2000/3. 331-338.
- BOOTH, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press
- COHN, Dorrit. 1996. *Áttetsző tudatok*. In: Az irodalom elméletei II. (szerk.: Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor Kiadó. 81-193.
- DE MAN, Paul. 1999. *Szemiológia és retorika* In: Az olvasás allegóriái (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben). (szerk.: Fogarasi György) Szeged: Ictus Kiadó. 13-34.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Mi a szerző?* In: Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések (szerk.: Sutyák Tibor) Debrecen: Latin Betűk. 119-147.
- GADAMER, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlat*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- GENETTE, Gérard. 1996. *Az elbeszélő diszkurzus*. In: Az irodalom elméletei V. (szerk.: Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor Kiadó. 61-98.
- INGARDEN, Roman. 1977. *Az irodalmi műalkotás*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Interview with Bret Easton Ellis*. 1998. In: The Onion.

Elérhető: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

- ISER, Wolfgang. 1996. *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*. In: Testes Könyv I. (szerk.: Kiss Attila Atila et al.) Szeged: Ictus Kiadó. 241-264.
- JAUSS, Hans Robert. 1981. *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához*. In: Helikon 1981/2-3. 188-207.
- JAUSS, Hans Robert. 1984. *Interaction Patterns of Identification with the Hero*. In: Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Minnesota: University of Minnesota. 152-188.
- JAUSS, Hans Robert. 1999. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. (szerk.: Kulcsár-Szabó Zoltán) Budapest: Osiris Kiadó.
- KÉKESI Kun Árpád. 1996. *Az értelem(hiány) keresztútjai – Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása*. In: Literatura 1996/2. 277-286.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. *Bret Easton Ellis: Glamoráma*. In: Élet és Irodalom 2000/34. 17.
- STRAW, Will. 1993. *Popular Music and Postmodernism in the 1980s*. In: Sound & Vision (The music video reader) (szerk.: Simon Frith et al.). London – New York: Routledge. 3-21.
- SZABÓ G. Zoltán és SZÖRÉNYI László. 1997. *Kis magyar retorika* (Bevezetés az irodalmi retorikába). Budapest: Helikon Kiadó.
- WELLEK, René. 1995. *Az irodalomtörténet bukása?* In: Bevezetés az irodalomelméletbe. (szerk.: Dobos István) Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó. 153-162.